القاهرة

أدب • فكر • فن



فرانز كافكا
طبيب أرياف



الجريمة السياسية في السينما المصرية

صلاح جاهين .. وداعاً



القاهرة • العدد ٥٩ • ١٥ مايو ١٩٨٦م • ٧ رمضان ١٤٠٦هـ •





إهـــــداء ٢٠٠٥

ورثة الكيميائي / محمد فاروق الفران

الإسكندرية

من الفن المصرى القديم

افتتاحية

القاهرة .. على الطريق

لاقى العدد الشهرى الأول من القاهرة قبولاً وترحيبا من مختلف الاتجاهات والتيارات الثقافية والأدبية فى مصر والعالم العربى .مما شجعنا على أن نبذل المزيد من الجهد فى تطوير عملنا ..

ليس لأننا نريد « للقاهرة » أن تكون مجرد مجلة شهرية تُضاف إلى عشرات المجلات الشهرية الأخرى التى تصدر فى مصر والوطن العربى ولا تُشكل إلا مجرد إضافة .. سواء بالإيجاب أم بالسلب .. !! ولكن لأننا نريد أن تكون القاهرة جزءاً هاما وفاعلاً فى نسيج الحياة الثقافية ذاتها .. وذلك من خلال تبنيها لآراء وأفكار وإبداع الشباب ..

ونحن ندرك أن غياب المنهج النقدى فى التعامل مع الأفكار والمفاهيم والإبداع الفنى ككل قد أدى فى ــ مرحلة سابقة ــ إلى اضمحلال روح الخلق والإبداع .. مماجعل قطاعات لا يستهان بها من الأجيال الجديدة الشابة فى مصر والبلاد العربية تجنح إلى الرفض المتمرد ، مما جعلها تتهم أجيالاً سبقتها بأنها لم ترث منها سوى الهوان والسقوط والفراغ الفكرى ، وهم يعتقدون أنهم يبدأون من الصفر .. ! وكثيراً ما نسمع عبارات تتردد هنا أو هناك تعبر عن الإحساس بالإحباط والعجز ، مثل : أنهم جيل بلا أساتذة .. أو أنهم جيل بلا نقاد .. إلى آخر هذه المقولات ..

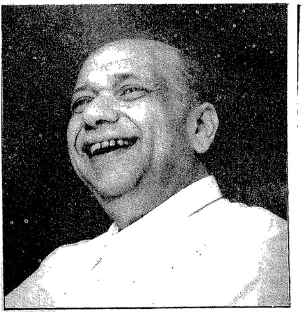
والقاهرة تعلن لهؤلاء جميعاً ، أنها ما صدرت إلا لهم ، فلتكن صفحاتها مجالاً لفرز نقادهم ، ولتكن منبرهم الذى يستطيعون من خلاله أن يدركوا أنهم ليسوا وحدهم ..

لقد خصصت القاهرة بعض صفحاتها فى العدد الماضى للحديث عن « الحساسية الجديدة » ومغامرة الخروج على الأشكال السائدة .. ولم تجد غضاضة فى أن يرفض بعض من اشتركوا فى ندوتها المنشورة فى هذا العدد عن المجلات غير الدورية المعروفة بمجلات (الماستر) تعبير الحساسية الجديدة ، بل ويهاجموه أيضا .. فليتحدث كل منا بما يريد ، يختلف أو يتفق ، المهم فى رأينا أن نسعى جميعاً إلى تأسيس ثقافة نقدية تُشعل الرغبة الكامنة عند المبدعين فى أن يُبدعوا ، ويطوروا إبداعاتهم لكى تكون روافد هامة تغذى طموحنا الثقافى الذى يتدفق واعداً ، بغير رفض متمرد ، وبغير ممالأة للسائد من الآراء والأفكار والآداب والفنون ..

وإذا تكررت لحظات الانكسار فعلينا ألا نجعلها تُجهض لحظات الازدهار الثقافى والإبداعى فى حياتنا ولأن الطريق إلى تأسيس أبنية ثقافية وطنية متطورة ما زال طويلاً فإننا بالقاهرة نعتقد أننا بدأنا السير فيه ..

د. سمير سرحان »

صلاح جاهين شاعراً



القاهرة

أدب • فكر • فن

جان جونيه

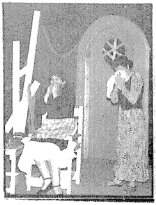




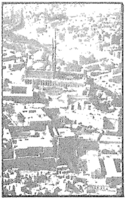
في هذا العدد

الثمن ٥٠ قرشا

« راكبو البحر »



جغرافيه المدن



الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا - البحرين ٠,٨٧٥ دينار - سوريا ١٤ ليرة - لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ٠,٩٥٠ دينار - السعودية ١٢ ريالا - السودان ٢٣٥ قرش - تونس ١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ دينارا - المغرب ١٥ درهما - اليمن ١٠ ريالات - ليبيا ٠,٨٠٠ دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ١٤ دولارا للأفراد . و ٢٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولارا .



الامام محمد عبده

الامام محمد عبده

د. محمد عمارة

فى سنة ١٢٦٦ هـ سنة ١٨٤٨ م ولد الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده حسن خير الله ، وكان ميلاده بقرية « محلة نصر » ، مركز « شبرا خيت » ، محافظة « البحيرة » ، ؛ بمصر .. لأسرة تمثلت ثروتها فى كثرة رجالها ، وتجسد جاهلها فى مقاومتها ظلم الحكام لعدة أجيال ، الأمر الذى جعلها تقدم لذلك العديد من التضحيات : هجرة ، وسجنا ، وتشريدا ، وموتا ، وضياع ثورة ! ..

وفى القرية تلقى تعليمه الأولى للقراءة والكتابة ، ثم شرع يحفظ القرآن وهو فى السابعة من عمره .. وفى « الجامع الأحمدى » بطنطا تلقى دروس تجويد القرآن سنة ١٢٧٩ هـ سنة ١٨٦٢ م .. ثم بدأ يتلقى أولى الدروس فى التعليم الأزهرى ، بنفس « الجامع الأحمدى » سنة ١٢٨١ هـ سنة ١٨٦٤ م .. لكن عقم أساليب التدريس صدته عن مواصلة الدراسة ، فهجرها عائدا للقرية بعد عام واحد ، حيث تزوج ، وعزم على احتراف الزراعة مثل والده وأخويه : « على » و« محروس » .. لكن والده رفض ذلك ، وقرر إعادته إلى « الجامع الأحمدى » فى نفس العام ، فهرب من القرية ، حيث التقى بخال والده : الشيخ درويش خضر ـ وكان صوفيا على اتصال بالزاوية السنوسية ـ فألقى إليه ببعض من حكمة التصوف ، وقادة إلى شىء من سلوك الصوفية ، فعادت إليه الرغبة فى طلب العلم ، فرجع إلى « الجامع الأحمدى » ، ومنه انتقل للدراسة بالجامع الأزهر ، فى القاهرة ، سنة ١٢٨٢ هـ سنة ١٨٦٦م ..

وفى سنة ١٢٨٨ هـ سنة ١٨٧١م تفتحت مدارك الشيخ محمد عبده على آفاق جديدة فى العلم والحياة ، وذلك عندما بدأت صلاته ، بل وملازمته ، لجمال الدين الأفغانى [١٨٣٨ ــ ١٨٩٧م] فحضر دروسه فى منزله ، واستمع إلى شروحه وتعليقاته على كتب العقائد والكلام والمنطق والأدب والسياسة ، ودوّن الكثير من هذه الشروح والتعليقات ، وكان يعيد إلقاء هذه الدروس على زملاء له من طلاب الأزهر ، بالجامع الأزهر ، الأمر الذى أغضب منه الشيوخ ، حتى لقد هموا بإسقاطه عندما تقدم لامتحان « العالمية » سنة ١٢٩٤ هـ سنة ١٨٧٧ م لولا أن عارضهم فى ذلك شيخ الأزهر الشيخ محمد المهدى العباسى ، فمنحوه « العالمية » من المرتبة الثانية : ..

وفى أواخر سنة ١٢٩٥ هـ سنة ١٨٧٨ م عين مدرسا للتاريخ بمدرسة دار العلوم العليا ، فشرح لطلابها « مقدمة » ابن خلدون ، ودرس لهم « علم الاجتماع والعمران .. » كما شارك أستاذه الأفغانى ـ فى تلك الفترة ـ نشاطه السياسى المناوىء لاستبداد الخديوى اسماعيل [١٨٣٠ ــ ١٨٩٥] بالسلطة ، وللتدخل الأجنبى فى مصر ، ذلك النشاط الذى استخدما فيه « التنظيم » الفكرى والسياسى ، من مثل

« الحزب الوطنى الحر » ــ الذى بدأ سريا ــ والذى رفع شعار : « مصر للمصريين » ، وهو الحزب الذى ضم أغلب القيادات التى أسهمت فى تفجير الثورة العرابية سنة ١٨٨١م .

وبعد نفى الأفغانى من مصر ــ فى أغسطس سنة ١٨٧٩ م ــ رمضان ١٢٩٦ هـ عزل الشيخ محمد عبده من وظائف التدريس ، وحددت إقامته بقريته « محلة نصر » قرابة العام ، حتى استصدر له رياض باشا [١٨٣٤ ــ ١٩١١م] ناظر النظار عفوا من الخديوى ، وعينه محررا ثالثا فى « الوقائع المصرية » ، وبعد أشهر تولى رئاسة تحريرها ، كما تولى مسئولية الرقابة على المطبوعات ! . . وعندما أنشىء المجلس الأعلى للمعارف العمومية ــ فى ٢٨ مارس سنة ١٨٨١م ــ ٢٨ ربيع آخر سنة ١٢٩٨ هـ ــ عين عضوا فيه . .

وخلال هذه الفترة ــ ما بين نفى الأفغانى وتفجر الثورة العرابية بمظاهرة عابدين فى ٩ سبتمبر ١٨٨١م ــ تميز الشيخ محمد عبده فى « أسلوب » العمل السياسى عن أستاذه الأفغانى ، فركز على « الإصلاح » لا « الثورة » ، واهتم « بالتربية » وتكوين « الصفوة » بدلا من « التهييج » الذى يستهدف تحريك « الجمهور والعامة » ضد أعداء الأمة . . لكن حرارة الثورة العرابية قد غيرت من هذا « المزاج المعتدل » للأستاذ الإمام ، بعد مظاهرة عابدين ، فاقترب من الثورة ، وشارك فى قيادتها ، ممثلا ــ مع عدد من قيادات الحزب الوطنى الحر ــ الجناح المعتدل فيها . . فلما هزم الانجليز الثورة فى سبتمبر سنة ١٨٨٢ م أدخلوه السجن ، وحاكموه ، ثم حكموا عليه بالنفى ، خارج مصر ، ثلاث سنوات بدأت فى ٢٤ ديسمبر سنة ١٨٨٢م ، ثم امتد منفاه قرابة الست سنوات .

وفى المنفى تنقل الأستاذ الإمام فى بلاد كثيرة ، فمن بيروت لحق بالأفغانى بباريس ، حيث تولى مسئولية نائب رئيس جمعية « العروة الوثقى » السرية ، ورأس تحرير مجلتها ــ [العروة الوثقى] ــ ولقد زار ــ نهوضا ــ بمسئوليته تلك ــ لندن ، داعيا لجلاء الانجليز عن مصر ، بل ودخل مصر سرا سنة ١٨٨٤ م ليشرف على تنظيم « الجمعية » وليرقب ، عن كثب ، أحداث الثورة المهدية فى السودان ! . .

وبعد توقف مجلة « العروة الوثقى » ، وانقضاء السنوات الثلاث المحكوم عليه أن ينفى خلالها من مصر ، وتسرب اليأس إلى نفسه من جدوى العمل « السياسى ــ المباشر ــ والثورى ــ الذى لم يكن موافقا لطبعه وتكوينه ومزاجه ــ بدأ مسعاه فى العودة إلى مصر ، فغادر باريس إلى بيروت ، عن طريق تونس ، سنة ١٨٨٥م . . وهناك تفرغ للتربية والتعليم والتجديد الدينى . . فأسس جمعية سرية للتقريب بين



الأديان السماوية ، وكتب الفصول فى الصحف والمجلات ، وأتم ترجمته لرسالة الأفغانى : « الرد على الدهريين » ، ووضع « لوائح » إصلاح التعليم العثمانى ، والسورى ، والمصرى ، وشرع فى تحقيق كنوز التراث العربى الاسلامى ، وتحول « بالمدرسة السلطانية » من مدرسة شبه ابتدائية شبه عالية عندما درس بها الأدب والبلاغة والفلسفة والعقائد والقانون ، كما بدأت دروسه فى تفسير القرآن بالمسجد العمرى ، تلك التى جسدت منهجه التجديدى ، فاجتذبت خاصة بيروت وعامتها ، المسلمون منهم والمسيحيون المستنيرون ! . .

وفى بيروت تزوج من زوجته الثانية ، بعد أن توفيت زوجته الأولى . .

وفى سنة ١٨٨٩ م سنة ١٣٠٦ هـ نجحت مساعى أصدقائه وتلاميذه بمصر ، فسمح له بالعودة إليها ، بعد التأكد من أنه لن يحترف العمل السياسى مرة أخرى ! . .

وبعد عودة الأستاذ الإمام إلى مصر ظل الود مفقودا بينه وبين الخديوى توفيق [١٨٥٢ ــ ١٨٩٢م] الذى لم ينس له إسهامه فى الثورة العرابية ، فرفض أن يحقق رغبته فى العودة إلى التدريس ، كى لا يربى الأجيال الجديدة على مشربه ومنهجه ، فعين قاضيا بمحكمة « بنها » سنة ١٨٨٩م ، ومنها انتقل إلى محكمة « الزقازيق » ، ثم محكمة « عابدين » ــ بالقاهرة

ــ . . ثم ارتقى إلى منصب مستشار فى محكمة الاستئناف سنة ١٨٩١ م وأدرك الأستاذ الإمام أن السلطة الحقيقية بمصر هى فى يد الانجليز ، وظن أن ابتعاده عن العمل السياسى المباشر سيجعلهم يمكنونه من مسعاه فى التجديد والاصلاح التربوى والنهضة بالمؤسسات الإسلامية ، فاتجهت جهوده لإصلاح الأزهر ، والأوقاف ، والمساجد ، وتطوير القضاء الشرعى . . وخيل إليه أن موافقة كل من « كرومر » والخديوى عباس حلمى الثانى [١٨٧٤ ــ ١٩٤٤م] على نشاطه الإصلاحى سيذلل أمامه العقبات . . لكن الأمر لم يكن كذلك . . فالانجليز قد وعدوه العون ، لينصرف كلية عن العمل السياسى ، وليناهض التيار « الشعبى ــ الثورى » الذى بدأ يتبلور من حول مصطفى كامل [١٨٧٤ ــ ١٩٠٨م] . . لكنهم حرصوا على الحيلولة دون نجاح تجديده وإصلاحه ، فأوكلوا إلى القوى المحافظة والجامدة التصدى لهذا التجديد وذلك الإصلاح ! . . والخديو لم يغفر له وده لكرومر وصلاته به ، كما أحنقته مواقفه التى تصدى بها لأطماع الخديوى فى أراضى الأوقاف وعداءه لأسرة محمد على ، فأوعز هو الآخر إلى المحافظين من شيوخ الأزهر كى يقيموا العقبات أمام ما يقترح من تجديد وإصلاح ! . . فكان أن وقفت جهوده الإصلاحية دون المدى الذى طمح فيه . . وذلك فضلا عن القطيعة التى قامت بينه وبين أستاذه الأفغانى ، بسبب موقفه المهادن لسلطات الاحتلال ! .

لكن ذلك لا يعنى فشل سعى الأستاذ الإمام فى الإصلاح والتجديد ، فلقد انجز الرجل فى هذا الميدان ما لم ينجزه مصلح آخر بعالم الإسلام فى عصرنا الحديث ، وإنما الذى يعنيه هو أن إصلاحه وتجديده لم يبلغا المدى الذى أراد . . **لقد كانت طموحاته وأهدافه فى التجديد . . « ثورة كاملة وشاملة » ، لكنه سلك إلى تحقيقها طريقا غير ثورى ، طريق « الإصلاح » ، فلم تتحقق له ولالها كل الأهداف ! . .** لكنه ، مع ذلك أنجز الكثير والكثير . .

● فتكونت من حوله صفوة فكرية جسدت آمال الأمة فى الإحياء والتجديد ، بمختلف الميادين ، حتى لنستطيع أن نقول : إنه أبرز مجددى الإسلام فى عصرنا الحديث ، وأعظم العقول التى توفرت على تحرير العقل الإسلامى من قيود الجمود والتقليد ، وأول من تكونت من حوله مدرسة فكرية متميزة . .

● وكانت مقالاته ورسائله فتحا مبينا تجددت بها أساليب الكتابة العربية ، فتخلصت من بقايا السجع والمحسنات اللفظية التى بقيت تثقل هذه الأساليب منذ عصر المماليك ، حتى نستطيع أن نقول : إن مقالاته هذه هى الامتداد المتطور لرسائل الجاحظ [١٦٣ ــ ٢٥٥هـ ٧٨٠ ــ ٨٦٩م] تجاوزت بها العربية قيود عصر الركاكة والانحطاط ! . .

● وكانت « الصحافة الفكرية » التى رعاها الميدان الذى اشتد فيه عود الفكر المجدد والمستنير ، سواء منها تلك التى باشر إصدارها والكتابة فيها ، مثل « العروة الوثقى » و« المنار » ، أوتلك التى أصدرها تلاميذه ، مثل « الجريدة » و« السياسة » . . الخ . الخ . .

● وكان تفسيره من القرآن الكريم من أعظم الإنجازات الفكرية التى جسدت منهجا جديدا فى النظر إلى كتاب الله ، وهو المنهج الذى يغادر مناهج القدماء ، لغوية أو نحوية أو بلاغية أو صوفية ، كما يخالف المنهج الذى يحول القرآن إلى كتاب طبيعة وعلوم وجغرافيا وتاريخ وطب وفلك وتنجيم ! على حين يرى فى القرآن : كتاب العرب الأول ، والمعجزة العقلية للإسلام الدين ، جاء به الوحى مؤذنا ببلوغ الإنسانية مرحلة الرشد ، ومطلقا للعقل الإنسانى العنان فى كل ميادين عالم الشهود ! . .

● وكانت معاركه الفكرية ، دفاعا عن الإسلام والمسلمين ــ وأبرزها تلك التى كانت بينه وبين مفكر فرنسا ووزير خارجيتها « جابر يل هانوتو » [١٨٥٣ ــ ١٩٤٤م] وبينه وبين فرح أنطون [١٨٦١ ـ ١٩٢٢] ــ كانت مجالا خصبا للكشف عن الوجه الحقيقى للإسلام ، بعد أن تراكمت عليه ، لقرون البدع والخرافات والشعوذات ، التى تميزت بها فكرية عصر المماليك والعثمانيين .

● وكانت جهوده فى إحياء التراث العربى والاسلامى ــ وخاصة بعد أن أسس لها سنة ١٩٠٠ م سنة ١٣١٨هـ « جمعية إحياء الكتب العربية » ــ من أبرز الإسهامات القومية فى هذا الميدان ، الذى ظل حكرا على المستشرقين لعدة قرون ! . .

● وكانت أحكامه القضائية فى الاستئناف فتحا لباب الاجتهاد فى فقه المعاملات ، تعزز بإسهامه فى « مجلس شورى القوانين » الذى عين عضوا فيه فى ٢٥ يونيو سنة ١٨٩٩م ــ ١٨ صفر سنة ١٣١٧ هـ ــ . . وبالتقرير الذى كتبه لإصلاح المحاكم الشرعية سنة ١٨٩٩م . . وأيضا بالفتاوى التجديدية التى وصلت ما بين الإسلام والواقع المعاصر المتطور ، وهى التى أصدرها منذ أن تولى منصب مفتى الديار المصرية فى ٣ يونيو سنة ١٨٩٩ م ــ ٢٤ محرم سنة ١٣١٧هـ ــ

● وكانت جهوده الاجتماعية والتربوية من خلال نشاط « الجمعية الخيرية الاسلامية » ، التى شارك فى تأسيسها سنة ١٨٩٢م سنة ١٣١٠هـ ، والتى تولى رئاستها سنة ١٩٠٠ م سنة ١٣١٨هـ . . كانت إطلالة من قمة الفكر على قاع المجتمع المصرى الذى عاش فيه ! . .

● وكانت رحلاته إلى خارج مصر : بيروت ، والشام ، والآستانة ، وباريس ، ولندن ، وجنيف ، وتونس ، والجزائر ، والسودان ، وصقلية . . الخ . . الخ . . وكذلك محاوراته ومراسلاته مع علماء عصره ومفكريه ، عربا



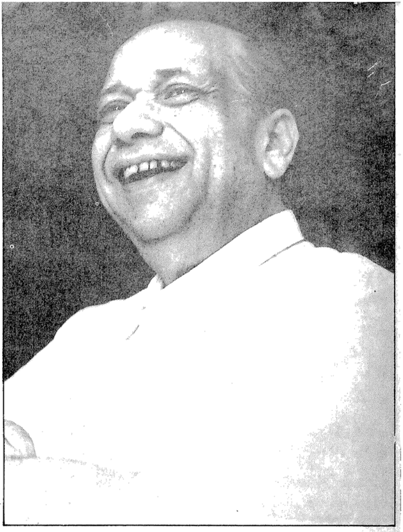
ومسلمين وأجانب . . من الأفغانى . . إلى أعضاء « العروة الوثقى » . . إلى تولستوى . . إلى هربرت سبنسر . . الخ . . الخ . . كانت تجسيدا لمكانته ، ولمقام فكره ، وللتأثير والتأثر الذين مثلهما فى العصر الذى عاش فيه . .

● بل . . وحتى الأزهر الذى أبى شيوخه مطاوعة الإمام كى يبلغ بتجديده المدى الذى أراد ، نراه قد انتقل بفضل نضاله ، من خلال مجلس إدارته الذى أنشىء سنة ١٨٩٥م سنة ١٣١٢هـ ، إلى طور جديد ، فعرف طلابه علوم : المنطق ، والحساب ، والجغرافيا ، والتاريخ . . بعد ان كان شيوخه يرون فيها بدعا وضلالات ، مصيرها ومصير الناظرين فيها إلى النار ! . .

فإذا كان الأستاذ الإمام لم يشهد تحقيق كل ما يريد فى ميدان التجديد الدينى والإصلاح للمؤسسات الاسلامية . . وإذا كان التوفيق لم يحالفه فى ميدان السياسة ، بمعناها الشائع ، فإن هذه المعالم البارزة لانجازاته الرئيسية فى ميادين التجديد والإصلاح نؤكد ، دونما ريب ، أنه واحد من أعظم مجددى الاسلام ومصلحى المسلمين عبر تاريخنا الطويل ، وأنه أعظم مجددى حياة امتنا فى عصرها الحديث ، وأبرز من ترك بصماته على حياتنا الفكرية ، تلك البصمات التى لا زالت تفعل فعلها حتى الآن ! . .

وإذا كانت الانجازات الإصلاحية والجهود التجديدية للأستاذ الإمام قد تمثلت فى صفوة فكرية كان لها الأستاذ والمربى . . وفى مؤسسات أنشأها ورعاها ، وأخرى طورها وأصلح من أمرها . . وفى مواقف عملية وممارسات جسدت عزة المسلم وكبرياء الفلاح المصرى وارث الحضارة الحكيمة والحكمة المتحضرة ! . . الخ . . الخ . . فإن هذه الانجازات قد تجسدت أيضا فى أعمال فكرية ، ضمت الرسائل والمقالات ، والكتب ، والشروح والتعليقات ، وهى التى بلغت ، عندما جمعت فى [أعماله الكاملة] ست مجلدات . . فأضافت إلى تراثه فى « صنع الرجال » وإلى « مواقفه وممارساته » ثروة فكرية هى ، بحق : ديوان الفكر المجدد للإسلام ولحياة المسلمين فى عصرنا الحديث . .

ولذلك ، فإن الموت الذى اختار جسد الأستاذ الإمام فى الساعة الخامسة من مساء يوم ١١ يوليو سنة ١٩٠٥ م ــ ٧ جمادى الأولى سنة ١٣٢٣ هـ ــ وهو فى السابعة والخمسين من عمره ــ لم يمسس ذلك البناء الفكرى الذى صنعه ذلك المجدد العملاق . . لقد كان عقلا من أكبر عقول الشرق والعروبة والإسلام فى عصرنا الحديث . . والموت إنما يصيب الأجسام ، أما هذه العقول الفعالة فإنها لا تموت ! . .



صلاح جاهين شاعراً

د. محمد عنانى

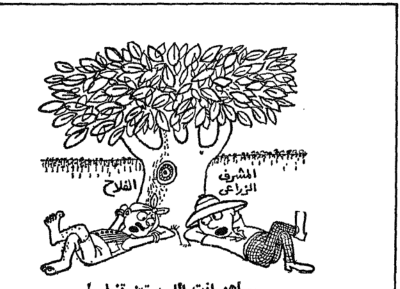
عندما كنت أقدم برنامجاً إذاعياً منذ عدة أعوام عن الشعر العربى المعاصر مترجماً إلى الانجليزية كان يتربع على الشعر فى مصر صلاح عبد الصبور وصلاح جاهين ـ وأنا أجمع بينهما ليس لأنهما رحلا عن عالمنا ولكن لأنهما استطاعا أن يحققا المثل الأعلى الذى يصبو إليه كل شاعر وهو الحياة فى وجدان الناس بتجسيده مشاعرهم ، أى أن ينبع منهم ليصب فيهم ، وذلك على اختلاف الطرائق التى يتبعها كل شاعر . وعندما دار الزمان دورته وآن وضع المختارات الشعرية التى تمثل تيارات الشعر المعاصر فى مصر فى كتاب واحد ، كان من الطبيعى أن يحتل الشاعران المكانة الأولى فى الكتاب ، فالأول يعيش فى وجدان قارئى الفصحى فى كل مكان فى العالم العربى ، والثانى يعيش فى وجدان كل الناس . وإذا كانت الصدمة قد عقدت لسانى عندما رحل الأول فلم أكتب عنه شيئاً ، فقد رفضت أن ينعقد اللسان هنا أيضاً ، خصوصاً وأنى كنت قد كتبت منذ شهور مقدمة موجزة لديوان بهاء جاهين ابن الشاعر الراحل باعتباره شاعراً متميزاً ورث الكثير عن والده ، واختلف عنه فى الكثير ، فأصبح امتداداً حياً لتراث خصب نفخر به جميعاً .

وإذا كانت الحياة فى وجدان الناس نقطة انطلاقى ، فقد عدت عندما اعتزمت الكتابة عن صلاح جاهين إلى وجدانى ووجدان من حولى ، وتساءلت ماذا يعيش فيه من شعره وأذهلنى ما وجدت ! إن شعره يدف بين الجوانح ليس فقط ليجسد ما أحسسته فى فترة من فترات الصبا ولكن ليرسم الطريق الذى سلكته الحساسية الجديدة فى الفن والأدب جميعاً إلى حياتنا المعاصرة ، وسوف أحاول فى هذا المقال القصير أن أرصد أهم الخطى على هذا الطريق .

إن عصرنا عصر الصورة بل لقد تحولنا إلى مرحلة من مراحل الفنون الأدبية تحتل فيها قوة الصورة (وقدرتها على الرمز والإيحاء) المكان الذى كنا نوليه فى الماضى للكلمة والمعنى ــ كما يقول البروفسور (رايموند وليامز) (١٩٧٤) ــ فقد تحول فن المسرح الحديث مثلا إلى فن بصرى بعد أن كان فنا من فنون القول ، وتغلغل التليفزيون إلى حياتنا بحيث أصبحت قدرة الصورة على الدلالة منطلقاً لدراسة سيمولوجية جديدة تربط بين الفنون وطرائق الاتصال الجماهيرى بعمق لم يسبق له مثيل . فإذا أضفنا إلى هذا البعد الحركى ــ مثلما يفعل (رولاند بارت) فى دراسته عن بلاغة الصورة المتحركة (١٩٧٧) ــ استطعنا أن نقدر الدور الذى لعبه صلاح جاهين فى التقدم بفن الشعر العامى إلى القرن العشرين ، فبعد أن كان يتخذ ذلك الشعر فيما مضى الأشكال التقليدية المعروفة من أزجال ومواويل ، استطاع الشاعر هنا أن يخلق إطاراً للصورة المتحركة داخل القالب الشعرى جعلت منه كياناً حياً ينبض أحياناً بدراما الصراع ، وينبض أحيانا بدراما السخرية اللاذعة ، أو التورية الساخرة irony التى هى من أهم سمات الشعر الحديث . ولنعد إلى وجداننا لنرى ما يعيش فيه . هذه إحدى الرباعيات التى ما تفتأ تعاودنى :

ارفع غماك يا طور وارفض تلف
كسر تروس الساقية واشتم وتف !
قال بس خطوة كمان وخطوة كمان
يا وصل نهاية السكة يـالبير يجف !
عجبى !

إن الحركة فى هذه الصورة حركة تجمع بين الدراما ولذع السخرية والمرارة المتولدة عن هذه الصورة مرارة اكتشاف يمكن مقارنتها بلحظة التكشف التى تتوج كل صراع درامى . ودون أن أوغل فى التفاصيل يكفى أن أشير إلى الإيجاز المعجز فى الصورة ــ إن هذه الدعوة إلى الثورة مكتوب عليها الفشل ليس فقط لأن المخاطب ثور ، ولكن لأن الموقف الذى خلقه الكاتب مألوف وقائم فى نفوس القراء أو السامعين إلى الحد الذى يحقق فيه الرمز درجة من الشفافية تجعله غير مقصور على الثور ــ بأى معنى من معانى التفسير (الغافل ، العامل الآمل فى المحال ، الشعب المطحون الذى يتصور لجهله احتمال نجاء غير واقع وما إلى ذلك) ــ ولكنه يصبح لازمانياً ولا مكانياً ، فالثور يمكن أن يرمز للأمل فى نفس الكاتب ذاته أو قل إنه حوار باطن بين إحساسه بالحياة وعلمه بها حوار قائم على عدة مفارقات أهمها حتمية الارتباط بساقية الحياة

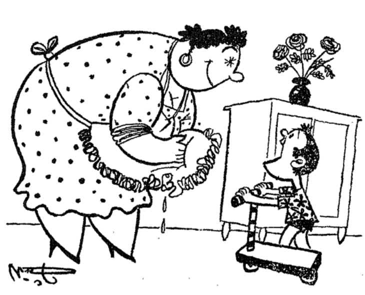


ـ أهو انت اللى ستين تنبل !

التى لا تجف مياهها وتـديـرنـا دورات ابـديـة ولا شك فى دلالة صورة الدائرة ، تلك الصورة الفطرية القديمة صورة الأزل والأبد ، أيا كان ما يقوله لنا من ينظرون إليها من خارجها أو من خارج الحياة ووجه المفارقة هنا أن الأمل الدافع على الحياة أمل أعمى ولا حيلة لنا فى عماه ! إنه الإحساس « المودرنى » الذى نجده فى شعر كبار شعراء بريطانيا مثلاً فى العشرين عاماً الأخيرة ـ الإحساس الذى يحوله جاهين إلى صورة مطلقة أى مفتوحة الدلالة ـ تماماً مثل الصورة التالية :

يااللى انت بيتك قش مفروش بريش
تقـوى عليه الـريح يصبـح مافيش
عجبى عليك حواليك مخالب كبار
ومـالكش غير منقـار وقـادر تعيش
عجبى !

إن المخاطب هنا طـائر صغيـر ـ قد يكون عصفوراً وقد يكون أصغر من ذلك ـ والدلالة المباشرة للصورة واضحة ولكن الدلائل الباطنة قائمة ولا تقل فى أهميتها عن الـدلالة المباشرة



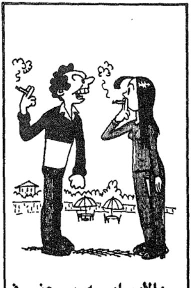
« فى عيد الأم »

ـ انا جبت لك دى هدية يا ماما .. اقدر العب بيهاشوية بقى ؟

والتى كنت أتصور فى صباى أنها سياسية فى المقام الأول . أنظر معى إلى البيت الثانى فى الرباعية تدرك ما أعنيه : إن الريح تدمر عش هذا الطائر بالفعل ، وهو ليس بقادر إذن على الاحتماء من قسوة الطبيعة وغلبتها ، بـل إنه لا يستـطيـع الاحتماء من غلبة المخالب الضارية من حوله ، ولكنه رغم كل شىء يحيا ! إن دفعة الحياة فيه (مثل دفعة الحياة لدى الثور) تجعله يقبل وجود تلك القوى التى لا طاقة له على مجالـدتها وهـو لايتعايش معها استسلاماً فلديه هو الآخر منقار يستطيع أن يحيا به فى عالمه !

إن الصور التى تزخر بها الرباعيات تقوم على الدهشة الشـاعريـة التى تكمن فى أعماق كـل إحساس رومانسى صـادق وهذه هى الخطوة الثـانية التى نـود رصدهـا لصـلاح جـاهـين . الـدهشة إحسـاس مبعثه رؤ يـة الكون بعيـون جديدة فكأنما ينظر إليها الإنسـان لأول مرة ، ويكتشف مـا بها من متنـاقضات حجبتهـا عنه أغشية الألفة والنفور ، فالشاعر الصـادق يشبه الطفل الذى يدهش لكل شىء لأنه بطبيعته يريد أن يتعرف على ما لا يفهم وأن يفهم ما يتعرف عليه . والشاعر الرومانسى الحقيقى إذن ـ على عكس الكـلاسيكـى ـ لا يقبـل الـواقـع ولا يستسلم لـه فكراً وشعوراً بل هـو يحـاوره ويجادله فى حلقات لا تنتهى من الإنكار والقبول ثم الـرفض والتقبل ثم الـرغبـة فى التغيـير والتفاعل ! والشاعر الـرومانسى عبر العصور (على عكس ما يتصور البعض) شاعر واقعى لأنه لا يحلق فى الخيال إلا حين يمتزج الواقع فى باطنه بمشاعره التى قد يستمدها منه وقد يستمدها من خياله ـ ولذلك كانت الثورة الرومانسية فى انجلترا مثلا فى أول القرن التاسع عشر ثورة على القوالب اللغوية التى كانت تعنى ببساطة قبـول كل ما هو موجود ـ ولذلك كان الشعور بغرابة الكون (الدهشة) وتناقضات المجتمع (دهشه من نوع آخر) يمثل عصب تمرد وردزورث على شعـر القرن الثـامن عشر ودعـوته إلى الحـريـة والـديمقراطية وعصب دعوة شـلى إلى التحـرر والانـطلاق بـل وعصب تمـرد المحـدثـين عـلى الحضارة الحديثة .

ولكن الدهشة التى يفاجئنا بها صلاح جاهين فى كـل عمل لـه دهشة تمـزج بين الاستخـدام الـدقيق لمفردات الـواقع والـرغبة الصـادقة فى تعديل رؤ ية هذا الواقع . وهذا هو ما أحسسته شخصياً عندما قرأت ديوانه الثـالث عن القمر والطين أول مرة فى مطلع الستينات . كنا نجلس فى مكتب الأستاذ محمود عبد المنعم مراد (فى دار المعرفة) حين انطلق الدكتور عبد الحميد يونس يتحـدث عن تجسيد صـلاح جاهـين للوجدان الجمعى ، وتحدث الدكتور مجدى وهبه عن جرأة الشاعر فى استخدام اللغة العـامية المصـرية ـ ولكننى كنت ـ عـلى صمتى طوال المحـادثـة ـ أحس أن شيئا ما فى شعر الشاعر يتخطى كـل ما قيل وكل ما يقال ـ لأننى (وكنت بعد مغيداً



ـ والأب ايه يعنى فى النهاية ؟ .. جوز أم الواحد

فى قسم اللغة الانجليزية أكتب التمثيلية الإذاعية بالعامية وأشترك مع سمير سرحان فى كتابة المسرحيات أو إعدادها وترجمتها) أقول لأنى كنت أحس أن سر صلاح جاهين لا يكمن فى تجسيده الوجدان الجمعى (مثلما كان يفعل فى قصائده الوطنية) أو استخدامه الجديد الجرىء للعامية ، بل يتخطى ذلك إلى مفاجأة القارىء برؤ يته الجديدة حتى يدهش معه وله ــ وهذه لم تكن حيلة شعرية بقدر ما كانت جزءاً لا يتجزأ من طبيعة عمله الشعرى ــ وأعود إلى وجدانى لأرى فيه هذه الأبيات من سلسلة « أهل الهوى »

اللحم طين والعروق دود من ديدان الطين
آدم وحوا على أرض العدم حاطين
عاقبهم الرب أخرجهم من الجنة
آدم عمل حضن حواجته وغنى
والناس بتتهنى مهما يكونوا منحطين !

إن الدهشة هنا دهشة من يرفض أن يكون منحطاً فهى محاولة لتعديل رؤ ية الانسان لواقعه ــ وهو كما نرى ليس واقعاً اجتماعياً بالمعنى الضيق ، ولكنه واقع إنسانى عام يتحول فيه الشعور الخاص إلى فرحة كبرى بالحياة ، وترن فيه الفرحة حتى لتكاد أن تصبح صنوا لدافع الحياة أو لدفقة الحياة عند « الثور » وعند الطائر الصغير !.

والخطوة الثالثة إذن هى هذا الاحتفال بالحياة الذى يشيع فى شعر صلاح جاهين ، وهو احتفال يمكن إرجاعه إلى النزعة المتأصلة فى كل رومانسى صادق ، فالرومانسى يرى فى الإنسان حياة مستمرة لا تقف عند الموت ولا تكترث للموت ، وهو لذلك يفرح بكل لحظة تمر لأن كل لحظة تؤكد له أن الرحلة جديدة بأن تقصد لذاتها ، وقد عبر صلاح عن هذه اللحظات فى اللقطات الفرحة الكثيرة التى تشيع فى جنبات ديوانه ، وهى لحظات يستقيها من حياتنا المعاصرة بحيث لا يسع القارىء إلا أن يبتهج لما يبهجه ، وأن يرى فى كل شىء مبعث تفاؤل وأمل .

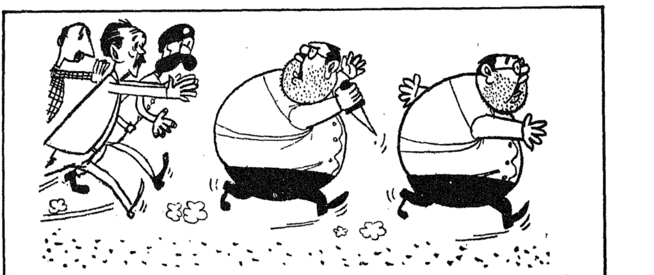
ومن بين القصائد التى اخترتها للكتاب الذى أعددته بالانجليزية قصيدة تتميز عن سائر قصائده بالتورية الساخرة التى يتميز بها شعر العالم اليوم ، وهى قصيدة تناقض كل التناقض مع التشاؤم الذى يتميز به شعر السلف عن الموت والقبور ــ وأعود إلى ذاكرتى فأجدها محفورة بها بنصها الأصلى وترجمتها معاً ــ وها هى :

باحب المقابر وأموت فى الترب
هناك زى حى الغناى فى الهدوء الجميل
هناك زى شط البحور فى النسيم العليل
هناك العجب
هناك تمشى تسمع لرجلك دبيب عالى
يرضى الغرور



ـ .. وعندنا غسالة بالكهربا !! .

هناك كله راقد مافيش غيرك انت اللى واقف
فخور
وأما الزهور
هناك بالمقاطف على الأرض يامورقة
يا بتحتضر
تجيب أدوات العطور
وتصنعها عطر اسمه مثلاً عبير العبر !
تبيعه وتكسب دهب .
وتدهش على العضم وتقول كلام فلسفة
وتملأ كتب
ده غير الثواب اللى تقدر كمان تكسبه
من الفاتحة ع الميتين
فمنها عبادة ومنها استفادة ومنها أدب
لهذا السبب
باحب المقابر .. لكين



ـ سيبونى .. لازم اقتل نفسى !!



بعقلي الرزين
باحب البيوت واللى فيهم زيادة !

القصيدة كما هو واضح ــ تعتمد على التطور فى البناء حتى تفاجئنا لحظة التكشف التى سبق أن أشرت اليها ولكنها تعتمد على ما هو أهم من هذا وهو تقبل الموت ليس باعتباره كارثة ولكن باعتباره حالة من حالات الوجود ، ولذلك فعندما تأتى لحظة التكشف يكون القارىء قد تهيأ نفسيا كل التهيؤ لها ، فكل فكرة وكل صورة توحى بعكس المعنى المباشر بحيث ينمو فى القصيدة ما يمكن أن نسميه النص الداخلى ــ أو النص الباطن تمييزاً له عن ظاهر الألفاظ . ولأوضح ما أعنيه بهذا : تقول الأبيات الأولى إن الشاعر يحب المقابر ولكن الصور التى يوردها صور حياة واحتفال بالحياة ! وهى تتميز بعفوية وتلقائية بل وبنبرة استخفاف تتناقض كل التناقض مع الرهبة التى ورثناها فى الشعر الكلاسيكى من مجرد ذكر الموت ! وهذه النبرة أو النغمة Tone هى التى تميز صلاح جاهين عن كل من عداه من شعراء هذا العصر . إنه أستاذ متمكن قادر على ضبط النغمة حتى لا يقع فى هوة « الرقة المصطنعة » ــ وهى الترجمة التى كان يفضلها العقاد لكلمة SENTIMENTALITY بل إن القصيدة كلها محاولة لتفادى هذه الهوة التى توارثناها عن السلف ـ ولذلك فالشعار هنا يمسك بزمام الخيط الشعورى ويحكم قبضته عليه حتى لا يقع القارىء فى هذه الهوة ، أما الذى أعنيه بهذا الخيط فهورنة الاحتفال بالحياة ليس برغم الموت ولكن ــ وهذه هى المفارقة الكبرى ــ بسبب الموت !

إن الشاعر يذكرنا هنا بالشعراء الميتافيزيقيين الانجليز ــ أصحاب الصور غير المألوفة أو بمن سبقهم ممن دعوا إلى الاستمتاع باللحظة الحاضرة CARPE DIEM لأن الحياة قصيرة والموت لا يمهل ، ولكنه يختلف عنهم فى نبرة استخفافه بالموت نفسه ــ وهو فى هذا أحدث من كبار المحدثين وأخص منهم أولئك الذين لطول تركيزهم وخوفهم من الموت لم يستطيعوا ولوج الحياة !

ضبط النبرة أو النغمة إذن هو الخطوة الرابعة التى يدين بها جيلنا من كتاب وقراء لصلاح جاهين . وقد جاء هذا الضبط أو الانضباط نتيجة حس شعرى بالغ الرهافة لأن الستينات كانت سنوات انفعالات عاطفية يصعب ضبطها ، وكم من شعراء تلك الأيام وكتابها من وقع فى تلك الهوة فلم يكتب له البقاء وربما كان ينبغى هنا أن أخص بالذكر تلك الفنون الأدبية التى تغرى بالانطلاقات العاطفية كالشعر فى أشكاله المتعددة حتى المسرحى منه إن كثيراً من فنون الشعر الذى شهدته تلك الفترة قد جرفه تيار الرقة المصطنعة فوقع ولم يقم كما أن كثيراً من شعر هذه الأيام (وخصوصاً فى أيدى الشباب) لا يسلم من هذه الآفة ــ وضبط النغمة هو ما يعنيه فؤاد حداد من أن صلاح جاهين « يقص قماش الشعر بمقص خياط على المقاس » (مقدمة ديوان أنغام سبتمبرية ــ القاهرة ١٩٨٤) ــ أى أنه يحدث التعادل الدقيق بين العاطفة والمادة التى يجسدها ثم تثيرها فى نفس القارىء ــ وهو تعادل عسير شاق لا يصل إليه الانسان إلا بطول الدربة والمراس وهو تعادل لا يتأتى حتى بعد طول الجهد ، إلا بالموهبة الصادقة ــ وأعتقد أن الاصطلاح الشائع له فى الستينات كان « المعادل الموضوعى » .

ومشكلة التعادل بين العاطفة (أو الشعور) والمادة (أو التركيبة الفنية من شخوص ومواقف وصور موسيقى وماإليها) ما تزال مشكلة المشاكل للشاعر الحديث أى ذلك الذى يريد أن ينحت لنفسه مصطلحاً حياً من لغة الناس . فكل شاعر يكتب الفصحى يجد أن المادة قد « سبق تجهيزها » ــ إذا صح هذا التعبير ــ لارتباطها باستخدام العربية الفصحى فى تراثنا الشعرى الحافل ، ولذلك فلا مهرب له إذا استخدمها من استدعاء دلالاتها فى الأعمال الشعرية الكبرى (بل والصغرى) ولذلك كان « المجددون » فى شعرنا الحديث هم أولئك القلة الذين استطاعوا تحرير المصطلح الشعرى من دلالاته التاريخية فنحتوا صوراً وعبارات بل وألفاظاً جديدة وأقاموا «تركيبات» جديدة تضمن وصول أصواتهم الأصيلة إلى القارىء وتحول دون استدعاء الأصداء التى تضفى على مشاعرهم جوا تاريخياً لا يريدونه وهكذا كانت النظرية عند فلاسفة المثالية الألمان فى أواخر القرن الثامن عشر ــ وبخاصة عن شيلنج التى أثرت تأثيراً مباشراً على نظرية الشعر الرومانسية الانجليزية وهى باختصار احتمال وجود مستوى نفسى للتجربة يسبق المستوى اللغوى ــ أى أن التجربة الشعورية يمكن أن تسبق التعبير عنها أو أن توجد فى صورة غير لغوية . ولذلك كان ما يسميه ايرفنج بابيت بالصوت الداخلى (فى كتابه اللاكون الجديد) ترجمة لهذه التجربة وليس التجربة نفسها . ولذلك ترى أيضا محاولة الشعراء الرومانسيين « اقتناص » التجربة فى صورة خالصة أى قبل ترجمتها إلى لغة الأدب ــ فهى اللغة التى كانوا يشكون فى نقائها ويتهمونها بالتزييف ، لأن كل ترجمة تتضمن قدراً من التزييف !

وهذا هو السر فى أن كل محاولات التجديد فى الشعر الحديث تتخذ مجالاً لها لغة الحديث اليومى ليس نشداناً للتجديد فى ذاته ولكن طلباً للتجربة فى أنقى صورها ــ فى الصورة التى تسبق ترجمة المشاعر إلى اللغة الأدبية . وقد حاول صلاح جاهين أن يفعل ذلك على استحياء فى بداية حياته الفنية ــ وأقول على استحياء لأنه رغم استعمال اللغة العامية كان يهتم الاهتمام الأول بالتيار الفنى المحكم ولذلك ترى أنه فى قصائده الأولى بالعامية لا يكترث باخراج التجربة الباطنه اكتراثه بالصورة الفنية التى ضربت لها عدة أمثال فى بداية هذا المقال ولكنه سرعان ما عاد للمبدأ الذى أتصور أنه يمثل الدافع الأول للكتابة بالعامية وهو ما أسميته اقتناص التجربة فى صورتها الخالصة ــ والمثل الواضح على الشكل الفنى المحكم هو قبضة « شوفى قد ايه » التى يفتتح بها ديوانه عن القمر والطين والمثل الأوضح على تبنيه النظرية المثالية التى أشرت إليها هى قصيدة الشوارع من ديوانه

قصاقيص ورق . انظر إلى الصورة التالية من القصيدة الأولى :

يبجى الطبيب بيحكى له ع اللى بيوجعه
يكشف مكان الجرح ويحط الدوا
ولو انكوى
يقدر ينوح
وأنا اللى مليان بالجروح
ما قدرش أقول
ما أقدرش أبوح
والسهم يسكن صدرى ما قدرش أنزعه

إنها صورة مألوفة وهى شائعة فى الشعر الفصيح والعامى جميعاً ولا تكاد تنقل لنا انطباعات حسية بالمعنى المفهوم لأن إطارها المرجعى تجريدى فلا صورة الطبيب محققة ، ولا صورة السهم محققة ، ولكنها مترجمتان إلى لغة الأدب ــ أى أن الشاعر هنا يحيل القارىء إلى التراث وهو (رغم أن الألفاظ عامية) يستند إلى بلاغة اللغة الفصحى ، وصورة أحمد شوقى (ياويح جنبك بالسهم المصيب رمى) تختلط مع صورة حسين السيد (جبت الطبيب يداوى سألنى الجرح فين) بحيث يجد القارىء نفسه فى أرض مألوفة ، ولا تمثل له الصورتان أى تحد لخياله أو لحواسه . وعندما يمضى صلاح جاهين فى قصيدته بعد إقامة هذه الرابطة من الألفة ومع القارىء ليقدم صوره الجديدة (الجريئة) فهو لا يتحدى القارىء بتقديمه التجربة فى صورتها الخالصة ، ولكنه يقدم إليه تجربة انطباعية (متقدمة فى فن الصنعة إلى درجة الإحكام) عن لحظة الإلهام فهو يربط بينها مثل شلى ــ وبين لحظة الإلهام عن الأنبياء والأبيات أشهر من أن تقدم ثانيا فى هذا المقال الموجز . ولكن انظر معى إلى قصيدة الشوارع ــ أنظر كيف تتحدى التجربة الخالصة حواسنا وتشدنا إليها شداً . .

الشوارع حواديت
حواديه العشق فيها ، وحواديه العفاريت
وحدوا الله . .
الشارع ده كنا ساكنين فيه زمان
كل يوم يضيق زيادة عما كان
أصبح الآن
زى بطن الأم ما لناش فيها مكان !

هذا هو التحدى الشعرى الحقيقى : أى أن تقدم تجربة أصيلة فى صور أصيلة ولغة أصيلة ! ولعلك تدهش معى إذا تأملت الأبيات ثانيا فلم تجد كلمة واحدة ليست عربية الاشتقاق أو المصدر ــ فالحدوته هى الأحدوثة والحوادية مشتقة من حود (حاد ــ يحيد) ــ بل إن بعض الأبيات عربية الألفاظ والبناء ! ولكن هذا جانب ثانوى ــ فالجانب الأول هو أصالة التجربة التى يضغطها الشاعر فى كلمات معدودة ــ ولا يمكن لشارح أن يفسرها دون أن يفسدها ! إن البيت الثانى يجمع الصبا والطفولة فى صورة واحدة ــ وكل منعطف زاخر بالذكريات ، وهى الذكريات التى يسمها الحواديت ولكنها



تزاحمت ، مثلما تزاحم البشر ، فلم يعد لمن يعيش فى أضواء النضج والعمل وكسب الرزق إلا أن يرى فيها قصصاً تاهت فى الزمان ولذلك فهى تختلط بأوهام الطفولة (العفاريت) وظلام المنعطفات ! إن شارع المولد رحم يخرج منه الإنسان ثم يعوده ليعجب منه ، فهو يضيق فى نظر الكبير مثلما تضيق كل أمكنة الطفولة رغم أنها على حالها ، لم تتغير ! وما يفتأ الشاعر يقدم صوره التى تبنى تحدياً من بعد تحد حتى يصل إلى ذروة محددة وهى أن قلب الشاعر الناضج هو فى حقيقة الأمر قلب طفل مولع بذكريات الصبا ، ولذا فهو قديم ، وليس كهلاً أو هرما !

إن التركيز الشديد فى الصور والألفاظ سمة أولى من سمات شعر صلاح جاهين ، وهى السمة التى تسمو بشعره إلى مصاف الأدب العظيم فهو يستطيع أن يضغط فى كلمة أو كلمتين عدة أحاسيس قد يضيع غيره من الشعراء عمراً فى نظمها وبنائها . أنظر إلى افتتاحية رثائه لبيرم التونسى :

جاية عروس الشعر م البغالة
بملاية لف وكف متحنى !

هذه هى عروس الشعر التى كانت تلهم بيرم التونسى ، وهى نفس العروس التى تلهم تلميذه صلاح جاهين ، وهو يصفها فى لمستين حاسمتين (الملاية اللف والكف المتحنى) ثم لا يهب ! وهو يترك الصورة « تعمل » بدلا من أن يعمل هو إما بتعليق أو بتحليل ! وأنا أعود إلى ذاكرتى فأجد تلك الأبيات التى تهز الوجدان هزاً :

مات زى ما كتف الجبل ينهد
مات باقتدار وفخار ماقالش لحد !

إن تصوير الموت هنا تصوير يبلغ فى أصالته ذرى لا أعرفها فى أى شعر بأى لغة ، فالاعتزاز والكرامة التى اتسم بها الراحل لا يمكن تصويرها إلا فى صورة الجبل الشامخ ، فهو حين ينهار يحدث زلزلة وأى زلزلة ، ولكنه كذلك لا يتفوه بشكوى ولا يطلب رثاء ، ولذلك فعندما يستمر صلاح فى وصف سير النعش يتحول بيرم من راحل إلى قادم ، ويصبح روحاً حيا يعرف القاهرة وشوارعها وأهلها ، بل إنه يضمها ويقبلها :

فايت فى قلب القاهرة ومعدى
هو عارفها وهى موش عارفاه
على كل حارة كل عطفة يهدى
كأنه راجع لسه من منفاه
بيبوس بعينه اللبدة والجلبية !

ولا أعظم فى رأيى من ختام تلك القصيدة التى طالما ترددت فى ذاكرتى بل هى تعيش فى وجدان جيلنا إلى الأبد .

بيرم . . فتحت ديوانه رد عليا !

إننا لا نودع صلاح جاهين فهو موجود (شأن كل عمالقة الأدب) فى ديوانه ــ وإذا كنت قد اقتصرت فى هذا المقال الموجز على ما أحفظ من شعره وهو كثير فإنما كنت أحاول أن أثبت صحة نقطة انطلاق وهى إلى أى مدى يمكن أن يكون وجود الشاعر فى وجدان الناس مقياساً لعظمته إننى لم أتحدث عن أغانيه الوطنية ، تلك التى بنت شبابنا وصبانا من قلبه ، ولم أتحدث عن أغانيه العاطفية وهى التى حفظناها وعزفناها على أوتارنا ، ولا عن مسرحه الشعرى الخاص الذى أثرى به حياتنا وملأها بهجة ، ولكن هذا له مكان آخر ودراسة مستقلة .



صلاح جاهين
عاشق الوطن والانسان

كمال الجويلى

المستشفى يلفه الصمت . . حركة الأطباء سريعة مهرولة لا يسمع لها صوت . . باب غرفة العناية المركزة تتطلع إليه من الخارج عيون القلق والأمل والرجاء . . . فى الداخل يرقد صلاح جاهين محاطاً بخلية لا تتوقف عن الحركة من الأطباء والممرضات . .

يغمض فنان الوطن والثورة والأرض وملايين البسطاء عينيه ويتوه فى غيبوبة تامة . . يستشعر الأطباء الكبار والشباب مدى المسئولية فيتحركون بكل الخبرة والطاقات . . عيونهم مشحونة بتعبير يقول ؛ هو ملكنا جميعاً وليس انتماؤه لأسرة فقط أو مؤسسة أو أفراد . .

الأمل ــ وسط موجات القلق ــ ألا تمضى ساعات قليلة حتى يفيق ويفتح للدنيا عينيه المحبتين . . لكن اليوم الأول للغيبوبة المباغتة فى مسائه ثقيل بطىء مختنق . . يتصاعد القلق . . عيون الأطباء تومض بالتوتر . . كلماتهم المختزلة تخرج للأهل والأصدقاء والمحبين الذين أخذوا يتوافدون تسبقهم دموعهم : القلب سليم والنبض طبيعى . . الضغط والحرارة طبيعيان . . ماذا إذن . . . هو نائم فى سبات ربما يستمر يومين أو ثلاثة . . يتوافد أطباء كبار وتجرى استشارات فى الداخل والخارج . .

باقات الزهور تغمر الممر المؤدى إلى غرفة الانعاش يلوّنها الأمل والدعاء . . تمتد الورود إلى مدخل المستشفى . . جرس التليفون لا ينقطع رنينه فى الغرفة المجاورة حيث تقف الشريكة والأهل وخاصة الأصدقاء . . الأسئلة القلقة تنهال على الأطباء تضغط على أعصابهم المنهكة فترتفع أيديهم إلى السماء . . تمضى أيام خمسة كأنها سنوات لا يفارقه فيها السبات العميق . . بينما القلب الملتصق بأرض مصر مازال ينبض معطياً خيطاً رفيعاً من الأمل يقاوم لحظات الوداع . . . يأتى اليوم السادس مع إطلالة فجره بنكسة مفاجئة للقلب تذهب كل الآمال . . . .

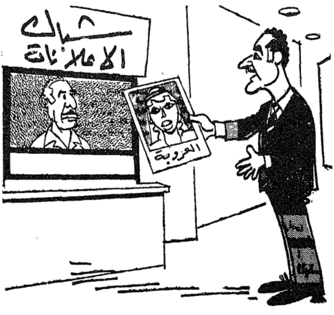
ويخلد القلب الكبير إلى راحة السكون بعد أن ظل ينبض عمره بالعطاء . . سكنت قيثارة الأرض والوطن والحب . . .

ترى . . . هل تحركت فى أعماق وجدانه وهو فى سباته طوال تلك الأيام الستة بين أيدى الأطباء رموز أحزانه الدفينة التى غمرت وجدانه وزلزلته منذ ما يقرب من عشرين عاماً فى أعقاب النكسة التى اطلقوا عليها حرب الأيام الستة . . هل بقيت تلك الأيام الستة حبيسة الأعماق لم يشأ لها أن تطفو على سطح الشعور . . ؟ ولكن ما هذا اللغز . . . ألم يكن يغنى كما لم يغن أحد غيره للفرح والأمل والتحرر والمستقبل . . . ألم يكن قيثارة الشعب الذى أنشد كلماته بصوت قمتين سبقتاه إلى الرحيل . . صوت فنانة الوطنية أم كلثوم . . وصوت فنان السد العالى واخضرار الأرض عبد الحليم . . . حين التحم صوتاهما بكلماته ونبضه . . .



ــ يا أخى ماتخافش على ضلعك . . حاتعمل لك به واحدة ست !

● في ذكرى عبد الناصر ●



ــ ونكتب تحتها .. فتاة من الخليج إلى المحيط تختفى فى ظروف غامضة !!

استمر صلاح جاهين يقاوم اليأس ويرتفع فوقه بهامته المصرية ويدرك بحسه العميق حركة التاريخ .. استمر يكتب لقاهرة الألف عام ولوطن آلاف السنين .. للأجيال والأطفال والأمهات وللشباب .. للأمل القادم .. تبنى المواهب الأصيلة الواعدة ... وأعطى للنجوم كما أعطى للبراعم .. قال للأطفال : الله .. يا جيل العلم والكمبيوتر والالكترون .. يا مستقبل ...

عرفت الفنان الكبير عن قرب أكثر من ربع قرن .. رأيته يوماً فى بداية الستينيات يقف عند باب مبنى الأهرام القديم فى الليل وقد فاجأه المطر .. احسست بعينيه تتطلعان إلى الكون الفسيح يستشف صفاءه وكأنما يلملم شمل أغنية .. وقد غاب عمن حوله فى سرحة إبداع ربما أوحت بها اللحظة ..

رأيته بعد أعوام طويلة يجلس مع ابنته فى مكتبه ببيته ــ مقر عمله الدائم ــ يعلم الصغيرة الرسم وينبش عن مواهبها قبل أن تتجاوز السادسة من عمرها .. كأنما يريد أن يسابق معها الزمن ، كما يريد أن يسابق الزمن بكل أطفال الوطن ..

ورأيته وهو يرسم غلاف الديوان الأول لابنه بهاء ويتابع طباعته وتوزيعه كما يتابع الوليد ... سمعته يقول وبيده الديوان كمن يحدث نفسه ، هذا الفتى الشاعر لا يريد أن يشبه أحداً من الشعراء ...

رأيته يتأمل عينى حفيده وهو يحتضنه ويرى آمال المستقبل من خلاله بمنطق التاريخ .. يتحدث عن هذا الجيل الأخضر ولا يخفى فرحه الغامر بالأطفال .. رموز الحياة .. يضحك ويقول بصوته المتميز : انظروا .. انه يندفع من الباب الخارجي وأصبعه ممتد كالسهم فى اتجاه أزرار الفيديو أو التليفزيون ... انه جيل الالكترونيات ..

لم يتوقف نبض قلب صلاح جاهين حتى لحظة أن راح فى غيبوبته عن الارتباط بنبض الأرض والإنسان العربي ونبض قلب العروبة مصر .. انتهى من رسم آخر كاريكاتير له عقب الغارة الامريكية على الأرض الليبية والشعب العربى الليبى .. ومد يده الممسكة بالرسم بحزن وغضب جارفين .. ورأينا فى الرسم ترجمته لهذا الغضب المرور ..

حين وقعت أحداث العنف الأخيرة التى بدأت شرارتها الأولى فى منطقة الأهرام استبد به قلق عنيف .. كان أشد ما يخشاه أن تستغل هذه الأحداث بما يصيب مصر بنكسة تعود بها إلى الوراء ..

وفى ساعات حظر التجول ، وبعد أن يفرغ من كاريكاتيره اليومى المرتبط دائماً بنبض الأحداث سواء كانت محلية أو عربية أو عالمية ، كان يجلس مع الفنانة التى ارتبطت بغنائياته ، والفنان الذى شاركه بألحانه فى أناشيده الوطنية .. يعدون للأم أغنيتها الجديدة قبل عيدها بأيام .. الأم الرمز للأم الكبرى ، الوطن والأرض والبشر ..

وكأن الثلاثة جميعاً صلاح جاهين وسعاد حسنى وكمال الطويل يريدون من خلال القلق الذى جثم فى تلك الأيام أن يرتفع صوت الأم الكبرى وأن يعلو على أصوات طلقات وطعنات العنف الطائش ..

بعد هذه الأغنية للأم أخذ يفكر فى طبع أعماله الكاملة واستعان بابنه الشاعر فى جمعها واعدادها .. وسأل شريكة حياته ماذا تقترح لتصنيف تلك الأعمال الغزيرة والمتنوعة .. تماما كما كان يطلعها يومياً على الكاريكاتير وفكرته قبل أن يبعث به إلى الأهرام ... واستقر الرأى على أن تخرج هذه الأعمال ؛ الكاريكاتير .. السيناريو .. الأغنية .. الشعر .. كل منها على حدة وفى أجزاء متلاحقة تكون فى متناول الجميع ...

لم يبخل على أحد بكتاب فى مكتبته المحيطة بمكتبه العريض الأبنوسى اللون والذى يبرز أمام عينيه وهو يتهيأ للكتابة أو الرسم تألق الورق الأبيض ...

وذات يوم قريب كان منهمكاً فى رسم الكاريكاتير بعد أن واتته فكرته ، وتذكر أمراً فجأة .. قام متجهاً إلى أرفف مكتبته يحمل صورة قديمة لعبد الناصر عليها إهداء بتوقيعه وقال ؛ لقد كسر زجاجها الأولاد وأخشى أن تضيع معالمها .. أريد لها بروازاً بسيطاً واتفقنا على أن يكون بلون الحزن .. وتطل اليوم صورة عبد الناصر المهداة منه إلى صلاح جاهين ، على الداخل إلى صالون بيته ، وعلى الطرف الآخر من الجدار صورة رب البيت محتضنا حفيده فى عباءته متطلعاً إلى بعيد .. بعيد ...

هذه تداعيات من حشد الذاكرة المتزاحم والمضطرب عند صديق وزميل عايش الفنان الكبير الشامل عن قرب ، ولمس الكثير من جوانب انسانيته فى حياته وعلاقاته بالبشر .. أرجو أن يعذرنى القارىء فى عفوية التعبير عنها ، فلم أكن مهيأ لذلك ونحن جميعاً فى غمرة الأحزان .. فمازال الذهول يسيطر على الذين عايشوه فى الأيام والساعات واللحظات الأخيرة عن قرب .. ومازال نزيف الدمع فى الأعماق يطغى على الرؤية والشعور .. والتصديق ..

كان كابوساً ثقيلا جثم على النفوس فتمنت لو تفيق لترى أن ما حدث كان حلماً مزعجاً ..

وسواء أفقنا أم لم نفق .. يظل صلاح جاهين .. الشاعر الفنان .. الأب والأخ والصديق .. يظل نشيداً للأم العظيمة التى قدمته للحياة .. وللأجيال .

قصائد لم تنشر

صلاح جاهين

إختص الشاعر بهاء جاهين مجلة القاهرة بهذه القصائد لوالده الشاعر الكبير صلاح جاهين . .

« فى ١٩٥١ وفى جرن حزين بعيداً عن القرية . . ولا قمر ولا نسيم ، بـل الصمت الثقيل يعصـر القلوب . . ألقى الشاعر هذه القصيدة على جمع من الفلاحين . . فبكوا »

يوم بحاله

● ياللى قاعدين ع لمصاطب
تنهجوا . . ساعة المغارب
كل واحد منكو حارب
لجل قوته وقوت عياله
يوم بحاله
● لما نور الفجر شقشق
كل باب فى الدرب زيّق
واتبدرتو فى كل مفرق
تمشوا فى وسط الكيمان
عالغيطان
● واللى فى الشبوّره شافكو
وانتو فايتين . . لم عرفكو
وانتو أشباح . . لم سمعكو
وانتو م السقعه بتشكو
وللاتبكو
● طلعت الفاسه ونزلت
الف مرة لما تقلت
فى الايدين والشمس وصلت
للعلالى . . . وانتهيتو
واترميتو
● تحت سنطه جنب مجره
اللى عنده ، فك صره
فيها لقمه ، وفيها كسره
هما دول كانوا غداكو
فى شقاكو
● وف صفارى شمس وقفت
الفيسان ، والأرض نضفت
وانتو ابدانكو اللى عجفت
جريتوها . . عالخرايب
الزرايب
● ياللى قاعدين عالبيبان
كل مغرب من زمان
خشوّا ناموا فى أمان
واستعدوا للكفاح
فى الصباح

مستحيل !!

« تسقط الأحلاف العدوانية »

قالولى ليه ف عينك لهاليب الغضب
ايه السبب
إرضَ بحياتك ــ والرضى عز الطلب
ده حكم رب . . !
أنا قلت وف عينى لهاليب الغضب
إنتو السبب
إنتو اللى كومتم على قلبى الحطب
إنتو اللهب
● انتو اللى خانقين الحياه ياجرمين
ياقتّالين
إنتو الدموع اللى فْ عينين المحرومين
والمظلومين
إنتو الأنين عشش ف زور المدبوحين
إنتو الأنين
إنتو القنابل تنهش الكورى الحزين
ياسّفاكين . . !

● مطرح ماعينى تشوف اشوف دمّ الشعوب
فوق طين وطوب
بيه التاريخ مكتوب ومش ممكن يدوب
طول ما القلوب
فى كل يوم يطحنها تجار الحروب
أمثال كروب
واللى شرب م الدم مش ممكن يتوب
وازاى يتوب . . ؟
● اتفلسفوا واتشدقوا بحبة كلام
مالوش مقام
قالولى صبرك واحنا بنحب السلام
زى الحمام
بس احنا عايزين نحكم العالم تمام
والسوق يقام
والثلاجات والنايلونات تحضر قوام
وآدى السلام . . !
● قالو لنا أيام لما كان فاروق ملك
راح نشترك
فى بلوى سمّوها الدفاع المشترك
والموت شكك
يشككو لنا البمب واحنا نتهلك
زى السمك
يرموا الصغّير قبل مايرموا الشبك
لأكبر سمك
● حلفت بالدّم اللى سال عند القنال
ساعة النضال
وحلفت بالكورى اللى نام فوق الجبال
ونومه طال
وحلفت باللاجىء فى خيشه ع الرمال
ووراه عيال
وحلفت بالمشنوق فى بغداد بالحبال
ده شيء محال
● ده مستحيل يامونت جمرى مستحيل
أموت ذليل
نادى ازنهاور وقل له مستحيل
اعيش ذليل
اموت . . ؟ أنا الفلاح بتاع مصر الأصيل . .
برصاص زميل
واعيش . . ؟ وانا رصاصى دخل قلبه النبيل ؟
ده مستحيل . . !
● ده مستحيل ياجون يافوستر انى اموت
واسكن تابوت
علشان بتوع وول إستريت يقنوا اليخوت
عمرى يفوت
أنا اللى شلت الفاس وحطّمت الطاغوت
ليلة بهوت
أنا اللى فى كفور نجم شلت العنكبوت
من عالبيوت .



« فى ١٤ نوفمبر ١٩٥١ ، سارت مظاهرات صامتة فى شوارع مصر . . وقال الشعب بتكتله إنه داهب كله ليضرب ، ولكن . . . »

١٤ نوفمبر

● ياللى نسيت اسمع واتذكّر
صوت رجلينا وهى بتحفر
نهر يفيض بالدم الأحمر
على فايد . . على كل معسكر
يوم ١٤ نوفمبر
● اتذكر كتفى ف كتفك
فى كتاف أهلك ومعارفك
ربطه مش ممكن تتفك
راجل واحد . . صخر اتحجّر
يوم ١٤ نوفمبر
● اتذكر يوم الساكتين
الماشيين ملايين ملايين
والنار والنور العايشين
فى العشرين مليون وش اسمر
يوم ١٤ نوفمبر
● أتذكر رعشة لندن
واستجادها بترومن
يوم شعبك كله ما أعلن
إنه ح يفتك بالمستعمر
يوم ١٤ نوفمبر
● ياللى نسيت خليك متذكّر
إن القبر هناك متحضّر
ويساع سكان كل معسكر
يوم ١٤ نوفمبر

صباح الخير أيها ال....

● لجنة لصياغة مشروع قرار ادانة لاسرائيل لا تعترض عليه أمريكا ●



ــ « عتاب » بالانجليزى يعنى ايه ؟

● قيس وليلى ●



« فى عيد الأم »

ليلى ــ أعوذ بالله ·· انت لسه بتحبنى زى امك ؟! ··



فى عيد الأم ··

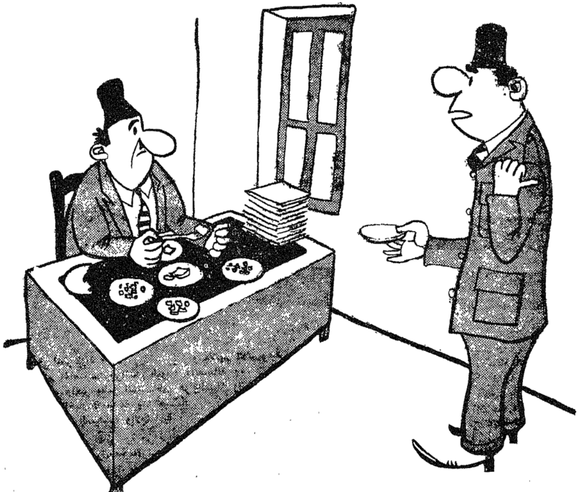


- اكتب انى انافنانة .. عملت نفسى بايدى !! ..



- خلاص فهمت المغناطيسسية ..
اشرح لى بقى الكهرباء ؟ ..

● فى دواوين الحكومة ●



- البيه مدير المستخدمين بيسلم على حضرتك وبيقول لك ادينا معلقة سمن !! ..



ـ أصل الجمعة اللى فاتت .. ضحك عليا صلاح جاهين ورسمنى فى نادى العراة !

حوار صلاح جاهين

محى الدين اللباد :

علمنا جاهين أن نضحك على المألوف لنصطدم بالمستقر ..

اللعب بالفن .. الانحياز .. البكارة

حسن سرور

الضحك قال ياسم على التكشير .
أمشير وطوبه . وأنا ربيعى بشير .
مطرح ماباظهر بانتصر على العدم
انشا الله أكون رسماية بالطباشير

عجبى

هكذا تكلم صلاح جاهين فماذا قال عنه زميله الفنان محيى الدين اللباد ....؟

● كان صلاح جاهين علماً من أعلام مدرسة صباح الخير الصحيفة . ما الذى اضافه كل منهما إلى الآخر ؟

ـ من العدد الأول كان صلاح جاهين صانع مدرسة صباح الخير فى فن الكاريكاتير ، واشتركت معه المؤثرات التى كونت صلاح جاهين متمثلة فى كل من جورج البهجورى ، وحسن فؤاد فالأول كان قد اكتشف أسلوباً مصرياً مائة فى المائة وأعتمد على الأصول القديمة للفن المصرى من فرعونية وقبطية وإسلامية وشعبية . والثانى مزج بين الموقف الاجتماعى والثقافى فى رسمه واكتشافه لإمكانية استخدام الرسم فى التعبير عن كل الهموم ، لأن حسن فؤاد مكتشف وأب لتيار الواقعية المحلية وتقديم الحياة اليومية البسيطة فى الريف المصرى وأحياء القاهرة ، بالإضافة إلى استيعابه لأعمال الأستاذ الكبير صاروخان وتلميذه عبد السميع واطلاعه الجيد على الكاريكاتير الغربى الحديث حينذاك .

ما قدمته المجلة الفرصة والمساحة والسماح فقط ، وصباح الخير قامت أساساً على اكتشاف الجديد من المبدعين والأفكار . لم تختر الأجود من السائد بل كانت تختار مشروع المستقبل فى القصة ، فى الشعر ، وفى كل أشكال التعبير والمفاهيم الإبداعية ويرجع ذلك لكل من أحمد بهاء الدين وحسن فؤاد .

● كان صلاح جاهين مؤرخاً لثورة يوليو شعراً ورسماً . ماذا أضاف صلاح جاهين كفنان ملتزم إلى واقع المجتمع المصرى فى هذه المرحلة وكيف تأثر بفلسفة الثورة وأطروحاتها ؟

ـ توفيق تاريخى عبقرى ما بين ظهوره كصاحب طريقة فى التفكير والموقف والإبداع ، بينما كانت مصر فى فترة تحول أساسية ، وفى فترات التحول لا أعتقد أن يكون هناك مبدع لا يطلب منه المشاركة ، مشاركة فى التغير وإحلال محل ما سقط والفترات التى تفقد مشروعها الحضارى والإجتماعى تقتل أبناءها سواء الممارس أو الجديد .

صلاح جاهين كان متفقاً مع ثورة يوليو فى الدعوة إلى تجديد الوطن ، والبحث عن طرق جديدة ، والإحساس بضرورة وجود مشروع قومى جديد ضد الرجعية والاستعمار والفساد ، ضد القديم كله ، كان موقف صلاح وموقف الثورة .

كان طموحه أكبر من طرح ثورة يوليو . شيئاً فشيئاً صار هناك نسق كامل من الاتفاق بينهما . ، وكان محباً لعبد الناصر وخطه السياسى . لم يكن مبرراً لشعارات عبد الناصر فقط بل راهن على نتائج أبعد من شعارات عبد الناصر ، وحلم بنهايات أبعد لمشروع جمال عبد الناصر .

فى الفترة الناصرية لم يوجد خط للكاريكاتير فى وسائل الإعلام ، ولم يكن هناك كاريكاتير معارض للسياسة الرسمية ، التأييد كان هو الخط الغالب . البعض كان منافقاً والبعض لم يرغب فى تغيير أكثر من ذلك ، كان صلاح يمثل العدل الإجتماعى المطلق والمساواة ، واعتقد لو

كان فى مصر مساحة وتقاليد وكاريكاتير حر لكان من الممكن أن يتضاعف إبداعه ، وكانت حركته بين تقبل الخط الرسمى وتجاوزه ، بين الخروج والموازنة والتأييد ، لكنه لم يعمل مع دوائر التطبيل الفج لأنه ذكى وموهوب ولماح .

● مثل صلاح جاهين حلقة تطور هامة فى فن الكاريكاتير ما هى السمات المميزة التى تفرد بها الفنان الراحل كصاحب مدرسة فى الكاريكاتير . وإلى أى مدى أصبغ صلاح جاهين على هذا الفن من الروح القومية ؟

ــ هو شخص محلى جداً . تكوينه الوجدانى والثقافى تشكل بشكل جيد . إنسان مثقف اكتسب ثقافة من الموروث والوافد ، ولا يظهر الجانب الثقافى الاكتساب بشكل مباشر ، مخترع خلط الفكاهة بالرؤية الاجتماعية الصحيحة المنحازة إجتماعياً ، تفرد صلاح جاهين بالعقل أصبح يعبر عن حياتنا . فكر بنفسه . خلط بين التفكير والرسم . كان هناك فى مدرسة روزاليوسف وأخبار اليوم ، أناس تفكر للرسامين . وفى دار الهلال كان هناك مَنْ يعتمدون على النقل والترجمة للكاريكاتير .

صلاح جاهين صنع جديداً ، تناول العديد من المشكلات كما هى فى واقعنا وأضحكنا على المألوف لنصطدم بالمستقر ، ونحاول تغييره ، النكته فى الواقع نفسه ، فى مشكلاته . كان مدركاً لميكانيزم المجتمع وحركته ، ملخصاً للتراكيب الاجتماعية فى موقف كاريكاتورى وذاكرة بصرية مذهله بالإضافة إلى حس إجتماعى ناضج وطازج وواع .

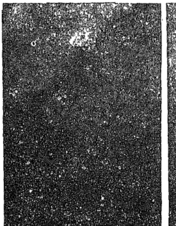
● الشعر أداته الكلمة والرسم أداته الكلمة والرسم أداته الخط هل كان صلاح جاهين فى تصورك رساماً بالكلمة أم شاعراً بالخط وإلى أى مدى امتزج النوعان فى تجربة صلاح جاهين الإنسانية .؟

ــ صلاح جاهين كان كياناً من الموهبة والإبداع . جوهر قدرته فى التعبير الكثيف بالفكاهة . شخص فتح السدود بين داخله وخارجه . عرف نفسه بالمعنى النفسى . الشغل ليس شغلاً ، اللعب بالفن داخلاً فيما هو موجود بالخارج . لمحة الفكاهة بين الخط والكلمة واستخدام اللغة الشائعة طريقة للكتابة تساوى فى وظيفتها فعل الرسم . لا يوجد أشخاص بعينهم لفن الرسم كما لا يوجد كلام خاص بالغرام يغاير كلاماً آخر . تلخيص الواقع بسهولة والفن بيسر من خلال الصور والمعانى والعلاقة الصادقة كانت بغيته . لا انفصال هنا بين الرسام والشاعر . إنه يرغب فى رؤية تطبيقات مختلفة فى مجالات مختلفة .

● الكاريكاتير فن ينهض فى أساسه على عنصر المبالغة . ربما كان هذا العنصر عنصراً خاصاً به وحده . ترى هل يسهم هذا الملمح الخاص فى تشكيل ادراك المتلقى وتأصيله بحيث يغدو ناقداً بصيراً لواقعه ؟



الآلة التى كان يستعملها فنانو « خيال الظل » .. فى العصر العباسى الثانى



ــ وقبل ان تقوم وزارة السياحة بأى مشروعات سياحية .. يجب عليها أن تنشىء المراحيض الكافية داخل منازل الاهالى المحيطة بالاماكن السياحية !

« تصفيق حاد »

ــ المبالغة إحدى أشكال العاطفة الشديدة . فتراثنا الشعرى ملىء بالمبالغة فى الهجاء والغزل ، المبالغة للحصول على تلخيص جيد فى خدمة الاختزال أو تسهيل التوصيل والتأثير السريع ، وإثبات أن العلاقات السائدة ليست جامدة بل قابلة للتغير ، ليست نهائية ، بل فى تطور مستمر . هذا هو الهدف الحقيقى للكاريكاتير . الصدام مع ما هو سائد ومحاولة الدعوة إلى تغييره ، والاهتمام بكل ما هو أساسى وحقيقى فى حياتنا ، والدخول فى الهموم والمشكلات فى إطار الوعى بالواقع والأمور الصحيحة . . الفنون فيها مسحة من الجنون .

فى كل الفنون كسر رتابه الواقع اليومى المألوف وادراكه ومحاولة التبصير لتجاوزه .

● إلى أى حد ــ وفقا لتلك الإجابة ــ نستطيع أن نعد صلاح جاهين ؟

ــ نجح صلاح جاهين فى التعبير عن الواقع . والتقط موضوعاته من الحياة بمعاصرة ، ووضوح فى الرؤية الإجتماعية ، وإنتماء لوطنه وناسه وقضايا الوطن بطريقته المتميزة المرحة ، اللمحة المثيرة للعقل والمحفزة على التغيير ، على الرغم مما ساد فى العشرين سنة الأخيرة من قناعة بالواقع وعدم رغبة فى تغييره واللعب فى الهاشى والصغير مثل ما يحدث فى المسرح التجارى الرخيص من قفشات لفظية وتهريج رخيص . صلاح تناول الأساسى والحقيقى وكان بسبب موهبته شاهداً فورياً على عصره .

شجرة تضلل ..
ع اللى كان بستان

بهاء جاهين



« جالك اوان وعرفت مشى الجنايز »
شفت الكتاف فى الكتاف
والرجل جنب الرجل
شفت الايدين مشبوكة فى الايدين
فى طريق معاكس لاتجاه الزمن
نحو الولادة طرت بالجناحين
جوه الرحم بتعود .. رعود انغام
زغاريد ولادة نجم فى الأكوان

●●

لما الغريق ما يطولش طوق النجاة
بيتولد من تانى تحت المياه
ومهما هم اتاه وتاه ازمان
لابد يرجع جنة المحبوب
لما الجسد بيدوب ندى

●●

ورينى وشك قبل ما يدوب فى الندى
وتضيع ملامح حلم كان انسان
مش احنا برضه كنا مرة زمان
عشاق بنتلاقى فى كل اوان ؟
والا ده حلم كمان ؟
ورينى وشك قبل ما يدوب فى الندى
خلينى المس وشك العرقان
وامسح شفايفى ف كفك الفنان
من يوم ماسبت مكان وحليت مكان

●●

بقت الفرش تصعب على الالوان
وبقى القلم يكتب كلام هذيان
وبقيت اقول يارب يارحمن
يارب تطلع جنب قبر الحبيب
شجرة تضلل ع اللى كان .. بستان

القاهرة تحاور المجلات غير الدورية « الماستر »

اشترك فى الندوة عن المجلات غير الدورية :
د. سيد البحراوى
حلمى سالم
رفعت سلام
ومن مجلة القاهرة :
شمس الدين موسى
عصام عبد الله
علاء عريبى

دعت مجلة القاهرة إلى عقد ندوة ، مع القائمين على المجلات غير الدورية ، المصطلح على تسميتها بمجلات الماستر ، وذلك لمناقشة عدد من القضايا الهامة والملحة ، التى اعتبرتها المجلة ممثلة لجانب من حياتنا الثقافية المصرية . وإيماناً بالدور الذى تقوم به تلك النوافذ . . كان لابد أن نتناقش ، وضعاً للنقاط فوق الحروف ، وتحديداً للظاهرة وتتبعاً لها فى بعدها التاريخى والآنى . .

ولقد لبى دعوة القاهرة كل من القائمين على مجلة خطوة ومثلهم د. سيد البحراوى . والقائمين على مجلة كتابات ومثلهم الشاعر رفعت سلام ، وإضاءة ومثلهم الشاعر حلمى سالم .

ولعلنا نأسف لعدم حضور ممثل عن مجلة مصرية . ومجلة النديم ، وجماعة أصوات ، رغم تبليغهم بموعد الندوة ، وأهميتها ، وطبيعتها . ونرجو أن تتاح الفرصة فى مرة تالية لسماع آراء ممثلى تلك المجلات التى لا ننكر جهود من يقومون عليها . . . ويهمنا أن نوضح . . أن الندوة ستتكرر مع القائمين على المجلات غير الدورية بالأقاليم ، ونرجو منهم الاهتمام استكمالاً لمحاولتنا رصد الحركة الثقافية بدلالتها شديدة الخصوصية ، وتعاوناً مع جميع المخلصين نحو إقامة حياة ثقافية تتناسب مع دور مصر الحضارى بين أقطار الأمة العربية .

« القاهرة »

القاهرة : إننا نرحب فى مجلة القاهرة بالضيوف الذين جاءوا ليشاركوننا الحوار حول المجلات غير الدورية . باعتبار أنها تعبر عن ظاهرة نظن منذ البداية أنها ظاهرة إيجابية . ونرجو أن يستمر حوارنا فى إطار ديمقراطى يتيح لكل منا أن يعرض وجهة نظره كاملة فى القضايا المطروحة للنقاش ، حتى نستطيع الوصول إلى نوعية الملامح الخاصة التى تميز تلك الظاهرة باعتبار أنها معبرة عن جانب هام وقطاع عريض من المثقفين المصريين . ولتسمحوا لنا أن نطرح أمامكم النقطة الأولى . . والتى تحاول تقصى الظاهرة . . . إننا نعتبر أنها ظاهرة محلية بالدرجة الأولى ، وثمة أسباب وظروف موضوعية أدت إلى ظهورها . فما هى ؟

رفعت سلام . . . عندما نتناول الأسباب والظروف الموضوعية للظاهرة ، فإننا سنضطر إلى العودة إلى الوراء . . إلى نشأة تلك الظاهرة فى السنوات ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ . . . ومن الممكن أن نرصد علامات إشارية يمكنها أن تساعدنا على بلورة وجهة النظر . . ولنتذكر مجلة الكاتب ، وإغلاق مجلة الطليعة على سبيل المثال ، وبعد ذلك نتذكر عدد من القوانين المقيدة لحرية الإبداع عامة ، وحرية الرأى

والتعبير عنه . وفى الواقع إن الوضع الذى تسبب فى إغلاق كل من المجلتين ، قد لفت الإنتباه إلى مسألة مهمة جداً ، كانت غائبة عن البال ـ وهى اعتماد الحياة الثقافية ككل على جهاز الدولة ، بمعنى أنه رغم أن كتاب الطليعة والكاتب كانوا أساساً تقدميين بالمعنى العام ـ إلا أنهم كانوا يستندون إلى جهاز الدولة . وبالتالى عندما وجد جهاز الدولة أنه لا يوجد مبرر لارتباط المجلتين به ، لأنهما أصبحا لا يخدمان أهدافه . كان من المنطقى إغلاقهما . والمشكلة تتضح من عدم انتباه كتاب المجلتين وهيئتى تحريرهما لذلك ، وأن من حق الدولة أن تغلق المجلات وقتما تريد ذلك طالما لا يوجد شكل استقلالى معين لكل من المجلتين إزاء الدولة .

وفى الحقيقة أن اعتماد الحياة الثقافية التقدمية بالمعنى العام على الدولة ـ كان مرتبطاً باعتماد العمل السياسى على الدولة ، وأصدر عام ١٩٦٥ ، ١٩٦٦ لأن التاريخ هنا مهم للغاية حيث كانت الدولة فى ذلك الوقت ترى أن من مصلحتها فتح نافذة للمثقفين أو لليساريين عموماً للتعبير عن آرائهم ، لكنها ترى بعد ذلك فى مرحلة أخرى ضرورة اغلاق هذا الباب ، لأنها لم تعد فى حاجة إليه ، لأنه لم يعد يخدم أغراضها بشكل مباشر .

كل هذا لفت الانتباه لأهمية العمل الثقافى المستقل عن جهاز الدولة . ولا أزعم أن المسألة كانت قد تبلورت تماماً على سبيل المثال اثناء إصدارنا لمجلة إضاءة فى ١٩٧٧ . لكن ربما كان ما يحتاجنا هو تحسسنا لأهمية العمل المستقل . لكن الخبرة لم تكن كافية بالصورة التى نتحدث بها الآن . بالإضافة إلى حركة القمع التى كانت تتزايد أحياناً بشكل قانونى ، وأحياناً أخرى بشكل سياسى ضد حرية الإبداع والفكر عامة ، بينما كانت الحركة النقدية والحركة الشعرية قد أصابهما الركود والكسل والآلية بحيث لم تعد تحتمل ، أو لم يكن بمقدورها أن تحتمل مجموعة من الشعراء الجدد تتبنى وجهات نظر جديدة فى النقد ، أو تحاول أن تنجز شيئاً ما مختلفاً .

وعلى هذا نبلور وجهة النظر الموضوعية المتعلقة بالظاهرة . . أن هناك عدد من الملامح التى فرضت نمو الظاهرة وتعددها كإغلاق المجلات كمؤشر على قمع الفكر الإبداعى بشكل عام ، والفكر المغاير لفكر الدولة ، بالإضافة إلى استشراء الكسل والآلية وجمود الحركة النقدية والشعرية .

د. سيد البحراوى . . . . أريد أن أبدأ بما قيل قبل السؤال . . ما هو المقصود بالظاهرة المحلية بالدرجة الأولى ؟ . . هل هى ظاهرة مصرية ؟

القاهرة . . . نعم .

د. سيد البحراوى . . . اننى لا أوافق على هذا . لأنه يوجد وجهان للمجلة غير الدورية . وهى أنها تطبع بطريقة فقيرة تعتمد أساساً على طباعة الماستر ، والثانى أنها تطبع بشكل غير دورى ، ولا تدخل دائرة السوق التجارية المعروضة للتوزيع وهذا هو ما يميز المجلات غير الدورية . وهى موجودة فى كل مكان من العالم ، وكانت موجودة فى مصر قبل ١٩٥٢ . وما حدث من تأميم وسيطرة الدولة على أجهزة النشر والثقافة . . أدى إلى قيام الدولة بإصدار المجلات ، ولكن قبل ذلك فى تاريخ الطباعة فى مصر ، وجدت المجلات التى تصدر بشكل غير دورى ، فى الغالب . وبعد ذلك تنتظم عندما تتاح لها ظروف الانتظام ، وكانت تطبع بشكل فقير إذا اعتبرنا أن الطباعة كان ممكن أن تكون أرخص ، وكانت تطبع ـ بأعداد محدودة ـ عدد من المجلات بدأت على هذا النحو . . وبعضها استمر او بعضها انقرض . وفى أوربا الآن نجد هذه الظاهرة منتشرة بشكل واسع ، وتقدمها مجموعات الطليعيين بصفة عامة .

القاهرة : إن ما نقصده بالمحلية مصر والوطن العربى .

د. سيد البحراوى . . لقد قدمت تلك المقدمة كى أبين أن الظاهرة نتاج طبيعى لكل ظرف مشابه ، وستظل الظاهرة فى المستقبل طالما هناك عدم إمكانية لكل من يريد أن يعبر عن نفسه ، ولا يجد الفرصة لهذا التعبير . . عند هذا لابد أن تتكرر الظاهرة . وأنا موافق بشكل عام على ما قاله رفعت سلام . ولكننى أريد أن أعود بالظاهرة للوراء أكثر . لأن أول مجلة غير دورية طبعت بشكل فقير وغير منتظم ، ولم تدخل سوق التوزيع التجارى كانت جاليرى ٦٨ . . لكن مجلة جاليرى ١٩٦٨ لم تشكل ظاهرة ، وظلت عارضة . ولم تبدأ الظاهرة فى تقديرى إلا مع إضاءة ١٩٧٧ .

حلمى سالم . . إضاءة كمجلة دورية نعم . . لكن كان هناك تجارب أخرى فى الطبع بدأت فى المنصورة على يد فؤاد حجازى فى سلسلة أدب الجماهير .

القاهرة . . ويذكر أيضاً مجلة أقلام الصحوة التى كانت تصدر فى الأسكندرية قبل ١٩٧٦ .

د. سيد البحراوى ـ رغم أن الظاهرة بدأت منذ ١٩٧٧ إلا أن الظروف الموضوعية كانت أسبق من ذلك . بمعنى أنه ـ ربما إغلاق الطليعة والكاتب جذر ، ولكل جذر له جذوره ، يعنى أنه فى نظرى يكون مظهراً لمشكلة ، أو توجه جديد للدولة بمعنى إذا كان ١٩٧١ تشكل توجهاً مغايراً للتوجه الذى كان موجوداً من قبل ، فلقد كانت هناك سياسات اقتصادية وإجتماعية جديدة تحل بالوطن ، وبالتالى يصبح من الطبيعى إبعاد شرائح معينة عن السلطة الثقافية وغير الثقافية . وفى هذا الإطار استبعدت عناصر السلطة الثقافية التى كانت تمثل شرائح من اليسار ، وليس كل اليسار .

القاهرة . . تقصد مجلة الكاتب القديمة والطليعة .

د. سيد البحراوى . . نعم . . وللأسف الشديد . . ربما يكون ذلك من طبيعة الأمور ، وإلا فإننا لا نستطيع أن نفسر اختفاء مجلة المجلة التى لا تمثل طابعاً يسارياً ، وحل

المثقفون ضد التطبيع مع اسرائيل

كيف نفرز الأدباء الحقيقيين من الزائفين فى ظل تيار الماستر ؟

محلها مجلات غريبة تنشر أساساً لمبدعى الحركة الرومانسية كجماعة أبولو ، ومن واكبهم كالثقافة والزهور . . إذن فمجمل الأسباب الثقافية والقانونية لإغلاق المجلات ، أو مصادرة حرية الفكر هو فى تقديرى كان نتاجاً طبيعياً لتوجه سياسى جديد وصل إلى ذروته فى ١٩٧٧ بإلغاء التاريخ المعاصر لمصر كلها بالتوجه إلى مصالحة إسرائيل . وإذا كان الناس تعاونت مع عهد عبد الناصر باعتباره حكومة وطنية تسعى من أجل مصلحتهم ، أو تزعم ذلك على الأقل ـ فإنه بعد ذلك لم يعد هناك مبرر على الإطلاق أن يستمر هذا التعاون .

واليوم ـ راجعت افتتاحية العدد الأول من خطوة وبأقول فيها « أما الطرق الأخرى التى عاشوا عليها « المثقفين » فى الأزمان السابقة او التى كانت تعتمد على العمل لدى الدولة ، فلم تعد مطروحة ليس فقط لأن الدولة لا تريد وربما لا تستطيع أن تسهم بما كانت تسهم به سابقاً فى مجال الثقافة الحقيقية ـ بل أساساً لأن هذه الطرق كانت انحرافاً فيما نرى ، أن الدور الحقيقى للمثقف المصرى فى المرحلة الحالية أدى إلى ما نحن فيه الآن »

وعلى هذا كان لابد ان تصدر المجلات غير الدورية بحثاً عن توجه حقيقى وليس مسألة منابر لنشر الإبداع ، وإنما بحثاً وتأكيداً على ضرورة التوجه توجهاً جديداً نحو العمل الثقافى المستقل الذى يمكن أن يكون له مظاهر أخرى كالسعى نحو اتحاد كتاب مستقل .

حلمى سالم . . بالنسبة لكل ما قيل ، فإننى لا أعتقد أن هناك إضافة . . لكننى أريد أن أوضح أنه فى منتصف السبعينات ، وهى الفترة التى بدأت تتبلور فيها ظاهرة المجلات غير الدورية . . بدت فى الأفق ضرورة التمايز الاجتماعى ، مما جعل القوى السياسية تتنادى على التمايز السياسى فى المنابر والأحزاب ، لكن كان هناك ضرورة جمالية ، وهى التى أشار إليها رفعت سلام ، وكانت بصرف النظر عن الضرورة السياسية أو الضرورة الفكرية . لأنه كان هناك الشكل الجمالى والنقدى ، بينما برزت تلمسات عديدة لرؤى فنية وجمالية فى الإبداع ، وفى تطور الابداع كانت مختلفة فى بعض الشىء ، أو كانت تتباين بعض الشىء . وفى هذا يتأكد محلية الظاهرة ، لأن النزوع إلى التمايز هو مشكلة مصر ، والأزمة المصرية فى وجه من وجوهها تعبير عن الأزمة العربية .

وفى الواقع ـ أريد أن أوضح تأكيداً لما جاء فى حديث د. سيد البحراوى ورفعت وانطلاقاً من السؤال . . أن ظاهرة المجلات غير الدورية تصدر على أساس من النزوع الاستقلالى الثقافى والفكرى عن المجلات الثقافية ، ولكن هناك اختلافاً آخر بين المجلات غير الدورية والمجلات الأخرى التى تصدر كى تلبى حاجات معينة . ففى كل قرية مجلة ـ بل إن بعض القرى فيها أكثر من مجلة ، وذلك له دلالته ، ولكنها مختلفة عن الظاهرة التى نتحدث عنها الآن . . فالمجلات غير الدورية التى تصدر عن قصور الثقافة والأندية الرياضية والمحافظات ومديريات الشباب تختلف عنها . . لأنها مجلات لا تنزع نحو الاستقلال الفكرى والثقافى والسياسى ، حتى لو كتب فيها كتاب نازعين إلى الاستقلال . وهذه حقيقة هامة كى نفرق بين الظاهرة التى نتحدث عنها وما يشوبها من ملابسات .

حقيقة أخرى . . تتمثل فى القول الذى يشيع ويحدد أن سبب انتشار المجلات غير الدورية كان أزمة النشر ، التى تنبأ البعض بأنها خلال الخمس سنوات الأخيرة ستنحل عراها . ولأن رواجاً جديداً قد بدأ بصدور مجلات « كالقاهرة ، وإبداع ، وفصول من قبل . . بالإضافة إلى مجلات عربية لم تكن تصل إلى مصر وبدأت تصل واصبحت موجودة . . وعلى هذا فأنا أقول إذا كان هناك ضرورة سياسية ، وأخرى فكرية وثالثة جمالية للتمايز ـ فإن هذه الضرورات الثلاث لا تزال قائمة لأن المشكل لا يزال قائماً . . فالمشكل لم يكن مشكلاً للنشر فقط ـ بل لم يكن مشكلاً للنشر أساساً أو فى جوهره ، هذا ربما كان مظهر لكننا لو تدبرنا الأمر فى ٧٥ ، ٧٦ فى عز الفاقة الثقافية ـ لم يكن فيه مشكل نشر لمن يريد أن ينشر فى الخارج . مشكلة النشر إذن لم تكن مشكلة جوهرية ، ولدينا دليل عملى على ذلك. فى الخمس سنوات الأخيرة لم تتوقف هذه المجلات ، بل بعضها تواتر صدوره بأسرع مما كان يتواتر من قبل . وهذا ليس معناه أن أصحاب المجلات يريدون أن يطرحوا اقتراح الرواج الثقافى كرواج المنابر الحادث فى السنوات الأخيرة مما يفسر المسألة بأن صدور هذه المجلات كان يعبر عن تلمس استراتيجى لضرورة شق سبيل ثقافى جمالى فكرى جديد ، راجت الحياة الثقافية أو لم ترج ، وحتى لو راحت ، يصبح التعامل معها تعامل تحدده مواقف المؤسسة من المسائل السياسية للوطن . لكن يبقى الأساس باستمرار ، وهو استمساك هذه الظاهرة بنفسها إلى أن تأتى أكلها . . متى تأتى أكلها ، أو كيف ، أو ما هو هذا الأكل بالضبط ؟ يختلف الرأى وإن كان وجود هذه المجلات ذاتها هو هذا الأكل ، لأن وجودها واستمرارها يعبر عن استجابة حقيقية لشوق التمايز الذى يمكن أن يشكل بعد ذلك مع الحركة الثقافية والسياسية كلها نقلة ثقافية واجتماعية وجمالية جديدة .

القاهرة . . . هل توجد ملاحظات أخرى على النقطة الأولى ؟

د. سيد البحراوى . . أننى لا أتفق مع كلام حلمى سالم . على أنه لو لم توجد الضرورتان السياسية والإجتماعية ـ كانت الضرورة الجمالية ستفرض نفسها لأنه لو استمرت مجلة المجلة أو الطليعة ، كان معنى استمرارها هو استمرار لسياسة وطنية ما . فلو استمرا كان يمكن أن تنشر الرؤى الجمالية الجديدة . وفى تقديرى أن الناحية الجمالية لحقت بشكل مباشر بالتغيرات السياسية والإجتماعية وفرضت نفسها كبعد أساسى من أبعاد المجلات غير الدورية .

القاهرة . . هذا صحيح . . لأن المساحة التى يتحرك عليها الأدباء والمثقفين هى ذاتها نفس المساحة التى يتحرك عليها رجال السياسة . ومجلة الطليعة أو الكاتب حتى فى عهدها الجديد إبان رئاسة صلاح عبد الصبور ـ كان يمكنها أن تحتوى على التيار الجديد فيما تنشره ، لأن القائمين عليها كانوا يرتبطون بنفس الأرضية التى يتحرك عليها الأدباء .

هل كانت حركة النشر غير الدورية رداً على النشر فى المجلات النفطية

حلمى سالم . . لقد تحدثت عن ثلاث ضرورات أساسية . . بالعكس ممكن للدكتور سيد البحراوى أن يضيف تحفظ آخر وهو من الناحية المنهجية . . فإذا لم تكن هناك ضرورة إجتماعية وضرورة فكرية ، فمن أين ستأتى الضرورة الجمالية أصلاً ؟؟

* * *

القاهرة . . يمكننا أن ننتقل للنقطة الثانية وهى . .

هل عبرت تلك المجلات عن الأوضاع السوسيولوجية ، وهل يمكن الخروج من دراساتها بدلالات معينة ؟؟

رفعت سلام . . الحقيقة أنها عبرت ، ولكن ليس بالتعبير الكلى بمعنى أنها عبرت عن تشوفات معينة ، وليس عن أفكار ورؤى محددة راسخة وثابتة . فى تقديرى أنها عبرت عن مجموعة من التشوفات ، وممكن أن نقول أنها تحتوى على تشوفات سياسية تتمثل فى الاستقلال عن السلطة بشكل عام من حيث المبدأ ، وبإمكانياتها المتواضعة والمحددة ، وخبرة محرريها القليلة ، وعلى الصعيد الفكرى استقلال المثقفين فى اتحاد كتاب مستقل . وتتضح هذه النقطة فى الأعداد الأولى من خطوة وإضاءة .

القاهرة . . هذا الهدف موجود منذ ١٩٦٨ ، وعبرت عنه إحدى توصيات المؤتمر الأول للأدباء الشبان ١٩٦٩ فى الزقازيق ، كما تجلى فى كثير من الكتابات التى نشرتها جاليرى ٦٨ . فكان إقامة اتحاد كتاب مستقل يمثل مطلب عام للكتاب الوطنين فى ذلك الوقت .

رفعت سلام . . وليكن أن المثقفين كانوا يحسون بذلك من عشرات السنين . ولكن المسألة لم تتحقق وهذا لا ينفى دور المجلات غير الدورية إذا طالبت بنفس المطلب ، خاصة أننا نتكلم عن فترة لم يكن فيها حرية تعبير . وتلك نقطة أعتبرها مهمة .

بالإضافة إلى موقف المجلات غير الدورية من تطبيع العلاقات مع اسرائيل ١٩٧٧ ــ وكأن بروز الظاهرة كظاهرة ، قد أصبح محلاً للمعالجة الدائمة والدائبة فى المجلات . وأتذكر أن العدد الثالث من كتابات قد احتوى على افتتاحية تعالج هذا الموضوع من زاوية مهمة . وهى تخاطر هذا التطبيع على الواقع الثقافى المصرى والمثقفين المصريين . ومن ضمن المخاطر التى افترضتها الافتتاحية التنبوء بحملة قمع قادمة للمثقفين الوطنين عامة الذين سيقفون فى وجه إجراءات التطبيع ، أو الذين سوف يأخذون مواقف معادية للتطبيع مع إسرائيل . وقد تحقق ذلك . ولا أخفى أنه تم استدعاء بعض محررى المجلة إلى جهات أمنية معينة ــ ربما بسبب هذا المقال بالذات . والموقف المتخذ ضد التطبيع فى ذلك الوقت لم يكن بهذا الاتساع الموجود الآن ، كما لم يكن بهذا التبلور والوضوح الذى يمكن أن نتحدث عنه الآن . وكون المجلة تتكلم فى هذا الموضوع وتتنبأ بمخاطره بالنسبة للمثقفين والثقافة المصرية فهذه مسألة مهمة جداً .

د. سيد البحراوى . . يمكن أن يكون هناك دلالة فى أحاديث بعض أقطاب المعارضة عام ٨٠ ، ٨١ ، ١٩٨٢ الذين كانوا فى الخارج ، وهم الآن من اقطاب السلطة الثقافية بصرف النظر عن ذكر أسماء . . فى أحد الأحاديث صرح أحدهم بأن مستقبل مصر مشرق جداً بسبب المجلات غير الدورية . وهذا كلام مبالغ فيه إلى حد ما . ولكنه يعبر عن شىء . وفى تقديرى أنها عبرت عن الأوضاع السوسيولوجية للمجتمع المصرى من زاويتين :

زاوية السلطة الثقافية ــ حيث كشفت عن عجز هذه السلطة وأعلنت أنها عاجزة ، ولم تقم بدورها ، ولا يوجد مبرر لوجودها . بل وحاولت السلطة الثقافية تبعاً لذلك تدارك هذا الوضع بإنشاء مجلات مثل إبداع والقاهرة وفصول وهو الأمر الذى تنبهت إليه المجلات غير الدورية .

زاوية عبرت عن تشوفات المفكرين غير السلطويين ، وعجزهم أيضاً ــ بمعنى أن العجز يعنى محدودية إمكانياتهم سواء الفكرية أو التنظيمية . وربما يكون هذا الرأى خاص بى جداً . وهى أن المجلات غير الدورية ليست ناجحة تماماً بحكم ما كانت تصبو إليه ، ولكنها من وجهة نظرى قد أوضحت أشياء ما كان يمكن أن ندركها فى طبيعة الحركة الثقافية المصرية المستقلة عبر التاريخ الحديث ، لو لم أدخل فى تجربة المجلات غير الدورية بشكل عام . ومحاولة الالتقاء مع المجلات الأخرى . فكثيراً ما حاولنا أن نلتقى لعقد اتفاقات مشتركة بين أكثر من مجلة . لكن توقفت هذه المحاولات كتعبير عن مشاكل معينة فى الحركة الثقافية المستقلة . وفى تقديرى أن هذه المحاولة مهمة لأنها عبرت عن الأوضاع السوسيولوجية فى المجتمع المصرى ــ كما أنها تمثل إضافة جديدة من حيث دلالتها على المستقبل أيضاً ، أو استشرافها لخط ما لا بديل له . فلا بديل للعمل الثقافى المستقل . والعمل السياسى لمستقل . ولا بديل للمثقفين المصريين من أن يدركوا أنهم مثقفون وليسو خدماً ، وعليهم أن يجدوا الوسائل الصحيحة لصياغة هذه المعضلة والقيام بدور حقيقى فى الواقع المصرى بصفة عامة .

القاهرة . . هناك نقطة فى كلام د. سيد البحراوى . لأن محاولة تجميع المجلات فى مجلة واحدة باءت بالفشل . . أليس ذلك له دلالته ؟ مع حسن نوايا القائمين على هذه المجلات . هل القضية هى قضية تأكيد الذات ــ أم أن المسألة أكبر من ذلك ؟ .

رفعت سلام . . المسألة أعمق من ذلك . . فمسائل توحيد الجهود فى تراث المثقفين تاريخياً لم يتحقق لها النجاح .

القاهرة . . هل نستطيع أن نستنتج من ذلك قانوناً عاماً ؟ .

رفعت سلام . ليس قانوناً عاماً . لأن ليس شرطاً . ومن غير المطلوب أن تجتمع المجلات فى مجلة واحدة ، كما أنه ليس حكماً بالفشل على المحاولات القادمة .

حلمى سالم . . أن تعبر الظاهرة عن الأوضاع السوسيولوجية . هل يمكن الخروج منها بدلالات معينة . أرى أن

فى ظل وجود آلة الماستر

اختلط الحابل بالنابل .

ذلك عمل الباحث الاجتماعى ، خاصة إذا وجدت أمامه ظاهرة بتلك الحيوية والحساسية فى تعبيرها عن الواقع الثقافى والاجتماعى .. ويمكن أن نضع أمام الباحث جميع المؤشرات كما قال رفعت ود. سيد وكل هذا له دلالة سوسيولوجية للباحث . فلماذا تنفجر فى مجتمع ما له كل هذه السلطة الثقافية العريقة ؟ وهى ليست مبتدئة الثقافة ، كما أنها ليست مبتدئة المنابر ، وليست مبتدئة الأدباء . كيف يمكن ، ولماذا ينشأ وينفجر هذا الكم الكبير الهائل الذى يتسع جغرافياً من العاصمة للأقاليم الأخرى ، ويتسع تاريخياً أو يمتد عبر عقد كامل ، ويمتد أفقياً عبر تنوع هذه المجلات ، لأنك ستجد مجلة تختص بالفكر السياسى ، وتلك تهتم بالدراسات والمتميز من القصص والشعر والرواية ، وأخرى تختص بالشعر فقط . وأخرى . وأخرى . فهذا التنوع يعنى أن الظاهرة فى ذاتها تحمل أكثر من دلالة للباحث .

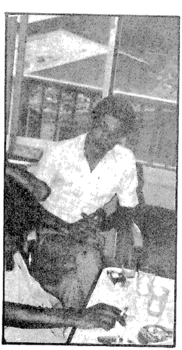
وإذ أضفنا مؤشراً آخراً أمام الباحث ، فإننا نقول أن هذه المجلات تناولت قضايا المجتمع والواقع الاجتماعى ، والسياسى ، والثقافى مثلما تناولت العلاقات بين اسرائيل ومصر ، وكذا العلاقة بين مصر والبلاد العربية وواقع الطبقات الفقيرة ، وعبر عن ذلك قصص لجمال الغيطانى وغيره نشرت فى سلسلة آفاق ٧٩ التى كان يصدرها محمود بقشيش ، بالإضافة إلى الحوارات التى نشرت فى خطوة مع بعض المفكرين الإجتماعيين حول واقع الحياة الثقافية وصلة الفكر بالواقع فضلاً عما قدمته كتابات عن المسألة السياسية ، وآراؤها حول الشعر ، ثم ما تنشره تلك المجلات ــ غير الدورية . من أدب جاء ليعبر عن تشوف جمالى جديد ، هو نفسه ذو دلالة ، بمعنى أن هذا التشوف الفنى ــ إذا اعتبرناه مواكباً لشروطه الإجتماعية والسياسية والاقتصادية فإننا نجد أنه كان ملبياً لحاجة عامة وتلك هى النقطة التطبيقية .

أما عن لماذا لم تتوحد تلك المجلات ؟ فإننى أرجع ذلك إلى ما يقال عن أزمة المجتمع العربى باعتبار أنه تعبير عن عجز الأنظمة ، وعجز البدائل والمؤسسات ، وعجز البدائل فى نفس الوقت يمثل بالضبط مشكلة المنابر الثقافية أو المنابر اللارسمية .. وهذا هو واقعنا المصرى والعربى ، وقد أعطبته الأنظمة بسياستها الثقافية والإجتماعية ولا تستطيع البدائل (الأحزاب ــ التنظيمات ... الخ) أن تقدم الحل . وإجابة على السؤال متى تحقق المجلات غير الدورية ما تصبوا إليه ؟ فإننى أقول ستستقيم الظاهرة كلها إذا استقامت الظاهرة الكبرى ، وهى الاستنفاد النهائى للأنظمة ونضج البدائل السياسية والتنظيمية والاجتماعية والشعبية فى قلب هذا النضوج الكامل للظاهرة . عندئذ سنجد أن ظاهرتنا الصغيرة قد نضجت بالفعل ، بل وربما تكون هذه الظاهرة قد ساهمت بقسط فى هذا الإنضاج الذى هو بدوره يساهم فى إنضاجها أكثر فأكثر حتى يتحقق التلاحم الكامل للظاهرة .

* * *

القاهرة .. إذا كانت تلك المجلات فى وجه من وجوهها قد عبرت عن الأجيال المبدعة الصاعدة . فهل يمكن أن نقول أن هذه الأجيال جديدة فى مكتسباتها الثقافية ورؤيتها التعبيرية ؟؟ .

رفعت سلام .. سأتكلم عن العلاقة بين الجدة والقدم ، لأن هناك اتهام شائع عند البعض أن هذا الجيل ، وخاصة الشعراء منفصل عن تراثه ، وأنا فى تقديرى أنه ليس هناك فصل بين الأجيال الجديدة وتراثها الشعرى لأن ذلك غير ممكن واقعياً ، وإلا فمن أين يحصل هؤلاء الشعراء أثناء تكوينهم النظرى والإبداعى . أين رأوا بداية شكل القصيدة ، فميزوا بين أن تكون القصيدة قصيدة وبين أن تكون قصة . أقصد أن أقول أن العلاقة بين الجدة والقدم فى هذا السياق هى علاقة جدلية لا تكرر أو تقلد ما هو قائم ولا تستعيده ، وإنما تستفيد منه لتتجاوزه وبالتالى فإن التجاوز هنا ليس نفياً كلياً لما هو قائم . وثمة دمج لا بأس به بين العملين الإبداعى والسياسى ــ من قبل ــ وحينما كان يتم الفصل أو التمييز بين العملين ، كان يتم على أساس نوع من الذيلية والتبعية فى اتجاه السياسة بمعنى إن لم تكتب قصيدة مفهومة ، وتتبنى خطاً



سياسياً واضحاً ، فليس ثمة عمل إبداعى متزن ، وبالتالى كثر الكلام عن ما يفهمه الجمهور من هذه القصيدة أو تلك . وهنا كان يمكن القول أن المعيار الفنى الداخلى كان ينحو منحيين : منحى يعلى من المباشرة القادرة على التواصل مع الجمهور وخاصة الجمهور غير المثقف ، ومنحى آخر يربط بشكل جديد ما بين العمل السياسى والعمل الإبداعى ، وتصبح مسئولية الشعر على سبيل ذلك فى تلك الحالة هى توصيل الفكر السياسى إلى الجمهور ، ولو تقدمنا قليلاً سنصل إلى مفهوم العمل الأدبى نفسه ، ففى الرؤى السابقة كان ينزع عن العمل الأدبى كل القوانين الخاصة تقريباً ، ويصبح محض ظاهرة تنطبق عليها القوانين العامة . فقط يصبح أداة للتوصيل بالمعنى المباشر وبالتالى يصبح ليس هناك تمايز ما بين عمل إبداعى وبين نشرة ما ، أو بين تحليل ما عن وضع معين . أنا أظن أن من ضمن المكتسبات أو التأكيد على بعض المكتسبات التى حققتها هذه المجلات هى تأكيد على نوعية الطبيعة الخاصة للعمل الفنى ليس من قبيل التمييز ، ولكن فى الحد الأدنى على نفس المستوى من العمل

لماذا لم تفرز
حركة النشر غير الرسمية نقادها ؟

السياسى ، وإن كان توجهه لمخاطبة منطقة خاصة بالإنسان لا يخاطبها العمل السياسى بمعناه المباشر .

وأستطيع أن أقول أن القصيدة التى قدمت فى مجلات غير دورية كانت ــ عامة ــ ضد الركود ، وضد التقليد ، وضد السكونية . هذا النفى قائم مثلما قلت من قبل على العلاقة بين القدم والجدة . . بين التراث وما تم انجازه ، ولكن المشكلة التى ظهرت خلال التجربة أن يطالب البعض على سبيل المثال ليس فقط بالقوانين الخاصة للعمل الإبداعى ، ولكن بدرجة معينة من التقليد حتى يصبح الشعر مفهوماً ولا يكون ملغزاً ، كما يقولون . وحتى لا يصبح مبهماً أو غامضاً ، ولا يكون فى بعض الأحيان سوداوياً أو فوضوياً . . . الخ . وليس شرطاً أن يكون ــ فى التجربة الجديدة ــ لكل فعل فاعل كما تجرى اللغة العادية . وليس شرطاً أن تكون الصفة قائمة على موصوف ، أو ثمة موصوف للصفة . وليس ضرورياً أن تكون أداة النفى تنفى شيئاً ما أولا تنفى ، أو أداة الإثبات لا تعنى أنها تثبت .

ولقد كان تحليل البنية الأساسية للغة من عمل هؤلاء الشعراء ، فضلاً عن تركيب الصور واللاتقليدية فى التعامل مع الأسطورة ، ولم يصبح البناء الموسيقى أحادياً قائماً على التفعيلة فحسب ، ولكن جاء على عدة مستويات من موسيقى اللغة . ويمكننا أن نلاحظ ثمة دمج ما أوتزاوج ما ، أو تركيب ما بين الموسيقى التفعيلية ، وإيقاع ما يسمى بالنثر . كما نلاحظ تعدد الأصوات ومستوياتها وبنية القصيدة ــ فى النهاية . لم تعد القصيدة قصيرة أحادية ، ولم تعد مهدهدة بدرجة ما ، وإنما قابلة أومفجرة للإستفزاز فى بعض الأحيان . مفجرة للسكونية . . للإسترخاء الذهنى والعقلى والخيالى والشعورى . . . الخ أى أنها أصبحت الآن قصيدة مفارقة للتراث ، ولكن مفارقة للتراث بعد أن استوعبته وليس انفصالا عنه . فالقصيدة تقوم على استيعاب التراث ولكن تجاوزه . وللأسف يحاسبوننا على التجاوز فقط ، وليس على الجذور أو الرحلة التى تم خلالها استيعاب التراث وهضمه لتقديم تجربة جديدة . وفى حقيقة الأمر أن مثل هذا الاتهام يطالبنا بالتكرار ، وبالتالى فلم يفهم حقيقة التجربة الجديدة تمايزاً عن التجربة السابقة . . . تلك هى النقاط الأساسية .

د. سيد البحراوى . . . من الهام جداً أن نقول أن المجلات غير الدورية لم تعبر عن الأجيال الجديدة ، والرؤى الجديدة لديها ــ إنما هى أيضاً وبالأساس ساهمت فى بلورة هذه الأجيال . وربما يكون هناك شعراء أصدروا هذه المجلات للتعبير عن رؤاهم لكن فى سياق ذلك حدث إضافة وبلورة لهذه الأجيال . وإضاءة جاءت بالفعل لتعبر عن رؤية جديدة فى الشعر لكن مع الزمن تصارعت مع مجموعة أخرى . وبشكل إيجابى ظهر جيل جديد أكبر من الأسبق فى القصة القصيرة لم يكن يحمل بيانات إعلان عن اتجاه جديد ، ولكن مع النشر والمواكبة النقدية حدث تبلور له فلقد ساهمت المجلات فى بلورة ذلك الجيل رغم عدم موافقتى على مسألة الأجيال . وفى تقديرى أن المجلات أبرزت ثلاثة اتجاهات فنية جديدة أحدهم فى القصة القصيرة وآخرهم فى شعر العامية وثالث فى شعر الفصحى . ولا يمكن أن يكون فيه إنسان جديد مغاير عن الإنسان الآخر . لأننى اعترض على تعبير الحساسية الجديدة ، وكأن كل ما سبق لم يكن حساسية ففى كل لحظة حساسية جديدة داخل الإنسان وخارجه ، وهذا المصطلح هروبى ولا يعطى أى مفهوم فى حد ذاته .

وفى تقديرى أن المشكلة تكون فى علاقة ذلك الجديد بالقديم وكل جديد فى تقديرى يكون مشروعاً ويحق له أن يستمع إليه الجميع ويتركوا له حق التبلور وحق أخذ مساره فى إطار معركة . ولو حاولنا اليوم أن نرصد ما هو حادث فاننا نجد أن جديد القصة ، وجديد شعر العامية أفضل بكثير من شعر الفصحى ، لأن أغلب ما ينشر من شعر الفصحى لا ينهج المنهج الصحيح ، أما الجديد فى القصة فهو ليس قطيعة أحادية مع ما سبق ، وإنما هو قطيعة جدلية أو تجاوز للتراث بيد أن هذا التجاوز يستفيد جيداً من إنجازات هذا الماضى كى يوظفه فى بلورة رؤيته الجديدة من منظوره هو ، ومن توجهه هو . وعلى سبيل المثال (محمد المخزنجى) الذى يتهم بأنه إدريسى وهذا غير صحيح رغم إنه مستفيد من قصة يوسف إدريس لكنه مختلف تماماً عن يوسف إدريس كذلك من يسمون بأنصار القصة الغنائية نجد أنهم متهمون بأنهم أبناء يحى الطاهر عبد الله . وهم مستفيدون من انجازاته أيضاً ، ومستفيدون من جيل الستينيات لإنجاز شىء مختلف تماماً عن جيل الستينيات ، وعن « يحى الطاهر عبد الله » . وفى رأيى أن شعر العامية يختلف من حيث خصائص الإستفادة من التراث والقطيعة معه ليقترب من منهج القصة القصيرة وليس من منهج الشعر الفصيح . مجمل المقولات التى قالها رفعت سلام بشأن النظرة الجديدة للعمل الفنى أنا موافق عليها . لكن لى تحفظات سأتكلم عنها عند مناقشة قضية النقد . .

حلمى سالم . . . لعلنى متفق تماماً مع رأى المتحدثين ، وأرى أهمية فى ذلك الكلام ــ لأنه يرد على فكرة أن هذا الجيل منفصل تماماً عن آبائه ، أو أن له رأى سىء الظن أو الأدب فى آبائه . وفى الواقع أن هذه المجلات تقوم بذلك التجاوز بالفعل . بل إننى أؤكد على فكرة رفعت عن التمايز .

وهناك إضافة يمكن أن تكون نظرية وتتمثل فى قلقلة المفهوم الذى كان مستقراً فى الخمسينيات والستينيات حول الفن والأدب ، وهو ما أشار إليه رفعت سلام . لأن تلك الفترة التى اتسمت بالتطورات الاجتماعية والسياسية . إلا أنها حملت

ثمة اعتراض على صياغة عبارة الحساسية الجديدة .

هل هناك من نستطيع أن نطلق عليه أديب الماستر ؟

تصور لكيفية أداء الفن لدوره . ولأن الأمر كان متصلاً بالقضايا الوطنية والفكرية والاجتماعية لذا كان الفن يتسم بشىء من القداسة ، أو الحرامانية ، بمعنى أن « محاككة » هذا الواقع أو « مناغشته » كانت عسيرة ولأن ذلك انفك فى السبعينيات ، وبحكم أشياء كثيرة جداً منها وجود ذلك الرصيد نفسه ـ أصبح بإمكان هذه الصفوف التى ساهمت فى ظاهرة المجلات غير الدورية أن تناغش أو تحاكك أو تتجاوز هذا المفهوم المستبد على الأقل ، ومن ثم تخدش ! إمكانيته وقداسته ليتأكد بصرف النظر عن المنتوج التطبيقى أصلاً وحتى يستقر فى الذهن أنه من الممكن من حيث المبدأ أن يوجد فن لا يؤدى دوره بمثل هذا التصور الذى رسمه العقدان السابقان عن كيفية أداء الفن لدوره . وكلنا متفقين على أن ثمة جديداً تقل درجته هنا أو تزيد هناك تختلف طبيعته هنا أو تزيد هناك . . . لكن هناك جديداً ملحوظاً فى مفهوم الأدب والفن فى ذاته ، بل فى أدائه لدوره ، وفى تطبيق ذلك من حيث مسألة التراث وغيره . كذلك هناك إضافة لما قاله رفعت وهو أن ذلك ينطبق على القصة والمسرح إلى حد ما . فهناك تعامل مع القصة يختلف عن تعامل محمود البدوى ويوسف إدريس مع التراث الشعبى . وأصبحنا نرى أدب يحى الطاهر عبد الله وغيره والصفوف التى تلته تتعامل مع التراث تعاملاً حميماً وجذرياً بيد أنه تعامل بنيوى داخلى ، وليس خارجياً مثلما كان لدى الأجيال السابقة .

القاهرة : هل هناك من يمكن تسميته بأديب الماستر ، كما نقول أدب الماستر وكيف يمكن أن نميزه إذا كانت التسمية صحيحة ؟ والقاهرة تطرح هذا السؤال وهى تستنكره . ولكن لمزيد من الإيضاح وعملاً على تصحيح المفاهيم التى شملت بشكل خاطىء فإننا نطرح هذا السؤال ؟

رفعت سلام : انى أقدم إقتراحاً لحل هذه المسألة وهو تساؤل إلى أى حد يصلح أن نسمى على هذا الغرار أدب الأوفست ، وأدب التيبو ، والليموتيبو !ـ إذن هذه المسألة لا تتعلق بالأداة الفنية الصناعية التى تقدم الثقافة نفسها بقدر ما تتعلق بمضمون الثقافة ذاتها وأشكالها العضوية فى الثقافة وليس بسبب قنوات وأساليب نشرها .

حلمى سالم : أريد أن أضيف شيئاً آخر ، وهو وجود غرضين من استخدام تعبير « أدب الماستر » فإذا كان الاستخدام يشير إلى تلك التجربة الصائبة المنفكة عن ترديد الأجهزة الرسمية الثقافية استسهالاً بالاستناد إلى شكل تقديم الثقافة الجديدة المناهضة أو المناوئة فلا بأس . وهناك غرض آخر يطلق هذه التسمية من أجل تحجيم الجديد واعتباره أدب الهواة أو من لا أدب لهم ، ويكون الغرض عندئذ هو تصفية ووصف أدب وثقافة هذه المجلات . وفى تقديرنا أن كلا الغرضين غير دقيقين ، وإن كان الثانى قد استخدم كما قالوا ثورة الماستر من أجل تصفية الظاهرة فى حالتها السياسية والثقافية المناوئة . والمسألة إما ثقافة صحيحة متقدمة أولا ثقافة صحيحة متقدمة .

د. سيد البحراوى . . هنا نقطة هامة بصرف النظر عن رفضنا للتسمية . . هناك أدباء يرفضون بالفعل النشر فى غير المجلات غير الدورية وهم يمثلون ظاهرة وهم من أجود الشعراء والكتاب بصرف النظر عن صحة هذا الموقف ، وبصرف النظر عن اتجاهه لكن هذا الموقف موجود ويجب أن نعرفه .

القاهرة . . وفى المقابل هذه الأداة أصبحت شائعة لحد كبير فى كل قرية وكل مدينة وعن طريق آلة الماستر التى يصل ثمنها إلى ٥٠٠ أو ١٠٠٠ جنية أصدر الكثيرون « روايات وأشعارا ومسرحيات » واختلط عن طريقها الحابل بالنابل ، وكل من توهم نفسه روائيا أصدر رواية عن طريق آلة الماستر .

د. سيد البحراوى . . لعلنى لم أقصد غير هؤلاء الذين يرفضون من الكتاب والشعراء أن ينشروا إبداعاتهم فى المجلات الخاضعة للثقافة الرسمية

القاهرة . . تبقت آخر نقطة من نقاط الحوار . . وتتصل بالنقد ويمكننا إيجازها فى التالى :

هل ساعدت المجلات غير الدورية على بلورة حركة نقدية كما بلورت حركة جديدة فى الإبداع . ولم ؟ وبالمناسبة تلك القضية تعتبر من الاتهامات التى توجه لكم . وهى أن المجلات غير الدورية التى تصدرونها لم تقدم الحركة النقدية التى تواكب حركة النشر الواسعة التى قدمتها ؟؟

● **د. سيد** . . القول بأن المجلات غير الدورية ساعدت فى بلورة حركة نقدية هذا أكيد لكن الاختلاف فى مفهوم الحركة . . أو مجموعة المفاهيم النقدية أو الرؤى النظرية التى قال بها (رفعت وحلمى) يمكن أن نضيف عليها مجموعة عناصر ، مثل السعى نحو علمية العمل النقدى ولا انطباعيته وهذا ربما طرح فى المجلات غير الدورية . يضاف إلى ذلك . إن هذه الحركة أبرزت عدداً من النقاد الذين لا يكونوا مدرسة أو اتجاها ، وإنما يمثلون أفراداً يمكن أن يتفقوا مع مجموعة من العناصر ، ولا يتفقوا مع مجموعة أخرى ، المحصلة العاملة لهذا كله لا تقدم ما نسميه بالحركة النقدية بالمعنى الواسع لمصطلح الحركة النقدية لأن المجلات الغير دورية أو الواقع كله فى مصر والوطن العربى لا يستطيعا عمل حركة نقدية فليس هناك حركة نقدية معاصرة . . فقط هناك دارسون أكاديميون للنقد يقدمون قراءاتهم فى (فصول) ، وهناك إنطباعات نقدية صحفية وأكبر من الصحفية فلا أستطيع أن أقول أنه توجد حركة نقدية حقيقية تستطيع أن تواكب الحركة الابداعية الموجودة فى مصر والعالم العربى اليوم . وأخشى أن أقول فى العالم . . . حقيقى هناك اتجاهات نقدية تظهر باستمرار لكن هذه الاتجاهات تقدم السديم أى تشوش بلا نظام فاليوم نجد البنائية وبعد ذلك الهجوم عليها من النقد الاجتماعى . . ثم بعض ملامح من البنائية فى ثوب ماركسى . . فيوجد اعتراف بوجود أزمة فى النقد الأدبى وهذا فى فرنسا على سبيل المثال لأن النقد الأدبى يرتبط مباشرة بالأزمة السياسية والفلسفية بشكل مباشر . . وإذا كانت لدينا أزمة فكرية وسياسية فمن الطبيعى أن يكون ذلك مشكلة فى النقد الأدبى ، يضاف إلى هذا مجموعة من العناصر منها دور مجلات البترول التى تقضى على أى مجهود جاد ، فإذا كان ضررها على الابداع خطير ، فضررها على النقد أكبر ، فأنت محكوم بمساحة ومحاذير سياسية وغيرها ، وهذا يقتل العمل الذى تكتب عنه ، هذا إلى جانب بعض العوامل الموجودة هنا بمصر .

● **القاهرة** . . نحن ابتدعنا هنا وسليتنا التعبيرية ، أما مجلات النفط فهى لا تدخل فى هذه النقطة .

د. سيد . . هى تأخذ منى كتاب وجمهور ، فعندما أربى ناقدا ـ وهذا حدث بالفعل فى مجلة (خطوة) ـ سرعان ما يذهب إلى جريدة سعودية ، وأيضا هذه المجلات تؤثر على الأكاديمين الذين يسافرون

● **القاهرة** : هذا يؤكد لنا أن مسألة الوسيلة أو الأداة ليست فاعلة فى تشكيل الظاهرة الموجودة إذا اتفقنا بوجود حساسية جديدة لدى الشعراء والقصاصين نشأت مع هذه الظاهرة فهى كانت ستقوم سواء مع الأداة أو بغيرها ، لأنه ثمة ظروف موضوعية وتاريخية فى مصر جعلت هذه الحركة موجودة ، فليست الأداة حصاراً وأسواراً على حركة المبدع فهذه تسميات كاذبة لا يجب الوقوف أمامها .

● **د. سيد** : عندنا فكر متمايز على المستويات المختلفة بدءا من الابداع حتى السياسية ونحن لا نريد أن نعبر عنه . ولا نريد أن نعبر عنه بمجلات الحكومة ، لأننا نعرف أن هذه المجلات مصيرها الانتهاء لأنها غير قادرة على الاستمرار ، وحتى لو استمرت فنحن حريصون أن تكون لنا منابرنا المستقلة وهو فى تصورنا الطريق الوحيد ، ولا يمكن أن يكون المثقف فاعلاً فى مجتمعه إلا إذا كان مستقلاً عن أى سلطة .

● **القاهرة** : هذه هى الأرضية الاساسية التى من الممكن أن تنمو فيه حركة نقدية تنتشر عبر الجرائد الحزبية المختلفة والمجلات الدورية .

● **رفعت** : أنا أختلف إختلافاً بسيطا مع الاستاذ سيد ، فالمجلات ساهمت فى بلورة حركة نقدية ، وأنا فى تقديرى أنه لا توجد حركة نقدية بالمعنى المفهوم للمصطلح ، نعم ثمة أفكار نقدية لكن كحركة أعتقد أنه ليس فى مقدور مجلة أو عدد من المجلات أن تبلور حركة . . فما يبلور حركة شروط عامة وبالتالى أستطيع أن أرفض أهم نقطة وهى مساهمة المجلات الغير الدورية على الصعيد النقدى ، وأهم نقطة أخرى فى رأى هى هذه المفاهيم النقدية التقليدية الثابتة . . فهذا العنوان العام ينطوى فى داخله على التشكيك فى المفاهيم النقدية السابقة للإلتزام بأحادية التفسير الأدبى ، لمفهوم العمل الأدبى ، للعلاقة مع المتلقى لكيفية أو مثال أو نموذج العمل الأدبى ، لمسألة التفاؤل والتشاؤم التى يجب أن تصل بشكل ما إلى العمل الأدبى ، وبالتالى ترتب عليه حكماً قيمياً ـ على هذا العمل ـ وإذا شئنا مثالاً ـ نقول ، لازال حتى الآن سارياً أنموذج يجب أن يحاكم الشعراء الجدد ، أو لدى القائمين على هذه المجلات ، لازال البعض يحاكم

صدرت المجلات غير الدورية كى تتماس مع الواقع الثقافى .

لم تظهر المجلات غير الدورية تعبيراً عن أزمة النشر

هؤلاء الشعراء ربما على نموذج المتنبى والبعض الأخر يحاكمه على نموذج أمل دنقل وعفيفى مطر . . . الخ

ولو رجعنا إلى ملاحظة قالها (سيد) فيما قبل ، عن أن مجلة (الطليعة) لو كانت استمرت لاستوعبت هؤلاء الشعراء أو هذه التجربة الجديدة وانى اختلف مع هذا فلو استمرت الطليعة ما كانت تستوعب الظاهرة .

● **أ . حلمى** : السؤال يقول لماذا هذه التجربة لم تخرج نقادها ؟! ولماذا النقاد لم يكتبوا عنها ؟! . . والسبب فى هذا المنطلق أن التجربة غير ناضجة ولا مستقرة ، وإلا لأبرزت نقاداً من بينها أو أنها لفتت انتباه النقاد الموجودين .

فيما يختص بالأولى لماذا لم تفرز نقادها ؟! أقول هل كل تجربة شعرية مطالبة بإفراز نقادها من بينها ؟! هل نحن مطالبون ـ كشعراء ـ بأن نقدم حركة نقدية مع شعرنا ؟ فى تصورى من ناحية المبدأ نحن غير مطالبين بهذا ، ومع ذلك قدمت التجربة بعض النظرات النقدية فى الشعر ، والمدهش هنا ، والذى يشى بنية الاتهام أيا كان الأمر ، إذا كتب هؤلاء الشعراء ، قيل يكتبون نقدا أكثر مما يشعرون ، وأن شعرهم لا يوازى دعواهم النقدية وإذا لم نكتب قيل أنهم لم يفرزوا من بينهم نقادهم لأنهم أقل من النضج الكافى ، ، أى أن هناك عمد على اتهام هذه التجربة سببه عدم القدرة على التعامل مع هذه التجربة وتقديم تفسير لها دعنى أسأل ، هل الشعر الناضج الممتاز هو الذى يثير حفيظة الناقد فقط ؟! أليس الشعر الهابط والمفكك والمنهار والمنعزل مثيراً لكونه كذلك للنقد ؟! القول بأن

هذه التجربة لم تلفت نظر النقاد والكبار مثلما أخرجت تجربة الشعر الحر نقادها فى الحقيقة هذا قياس فى عمد الاتهام ، وفى الواقع التفات النقاد للتجربة السالفة لم يكن بسبب عظم الشعر فقط ، وإنما كانت هناك حالة من اليقظة العامة ، وكانت التجربة جديدة على رصيد كامل من الشعر ، ورغم هذا كانت مفهومة ومن السهل تناولها ، كما كانت هناك حركة ثقافية تنهض وكان النقد يتحمل دوراً فى قلب هذه الحركة ذلك كان حال الفكر السياسى أيضاً ، والدليل على ذلك أن نقاد الشعر الحر هؤلاء لم يكتبوا فقط عن الشعراء الجيدين ، بل كتبوا عن الهابطين وعن شعراء سقطوا بعد دقائق وليس سنوات إذن الحالة العامة كانت مختلفة ومع ذلك أستطيع أن أقول من الناحية النظرية أذا كان هناك نقاد لا يكتبون عن الشعر أيصبح الشعر هو المتهم أم الحركة النقدية ؟! فى الواقع أنهم لم يتعاملوا مع هذه التجربة الجديدة لسبب واضح . وهو أن مداهم الفكرى والنقدى والجمالى . والاجتماعى والسياسى موازياً للمدى الذى تحيطه تجربة الشعراء الجدد وأصبحت الخطوات التى يتخطاها الشعراء الجيدين ، بل كتبوا عن الهابطين وعن شعراء سقطوا بعد دقائق وليس سنوات أذن الحالة العامة كانت مختلفة ومع ذلك أستطيع أن أقول من الناحية النظرية ، إذا كان هناك نقاد لا يكتبون عن الشعر أيصبح الشعر هو المتهم أم الحركة النقدية ؟! فى الواقع أنهم لم يتعاملوا مع هذه التجربة الجديدة لسبب واضح وهو أن مداهم الفكرى والنقدى والجمالى والاجتماعى والسياسى موازياً للمدى الذى تخطته تجربة الشعراء الجدد

وأصبحت الخطوات التي يتخطاها الشعراء الجدد في ابداعهم غير متوائمة مع هؤلاء النقاد الموجودين المعروفين . .

ـ أما لماذا لم يواكب الشعراء الشبان الجدد الحركة الشعرية الجديدة بالنقد ؟! أقول لوجود بعض العوامل منها ضيق المنابر حين ذاك ، ومنها سبب يعود إلى التجربة الشعرية ـ ولست حساساً بأن أقول من ضمن العناصر التي قدمت نوعاً من النقد للتجربة الشعرية ـ وأيضا قلة المنابر التي يظهر فيها الشعر نفسه وليس فقط قلة المنابر التي يكتب فيها النقاد ، بمعنى قلة الاصدارات لعدم وجود مؤسسات وراءنا تخرج كل يوم دواوين مثلما كان يحدث في الخمسينيات والستينيات ، قلة المجلات ـ بل انعدامها ـ التي تظهر شعر هؤلاء الشعراء بحيث يستطيع القارىء والناقد تكوين رؤية عن هذه التجربة بالايجاب أو السلب بحيث يتحدث عنها بشكل واضح ، وايضا ضيق مساحة انتشار المجلات الغير دورية التي ينشر فيها هذا الأدب الجديد ، وعدم اتساعها لدراسات مطولة فهذه عناصر ساهمت في هذا الاحجام أضف عليها عنصر ، أنه هناك من النقاد التقدميين من لم يتفقوا مع النقاد السلفيين في النتيجة ، وإن لم ينطلقوا من نفس المنطلق في الموقف من شعر الشعراء الجدد ، فالنقاد السلفين يرفضون هذا الشعر لأنه تقدمي ، والتقدميون جداً هذا الشعر عندهم شكلي ومنعزل عن الشعب والنتيجة واحدة ـ أخلص وأقول أن أية تجربة جديدة ليست مطالبة من حيث المبدأ أن تقدم نقادها ، فإذا قدمت نقادها فأهلا وأكرم بها بما فعلت من عمل ، وقد فعلنا بالفعل بعض المحاولات في شعرنا وشعر الآخرين وأعتقد أن هذا أقصى ما يستطاع طلبة من حركة ؛ وإلا كان المطلب أن نتفرغ لكتابة النقد ونبتعد عن الابداع

● القاهرة : نريد أن نسجل خلافا مع حلمي ، بأنه ليس كل ما قال ينطبق على الانتاج الشعري لا نستطيع القول أن كل الشعراء ينحون منحاً تجديدياً في محاولاتهم الشعرية لوجود البعض الذي لم تتبلور التجربة عندهم بعد .

● رفعت : من الذي يصنع هذا التمايز بين التجربة المبلورة عند شاعر وغير المبلورة عند آخر ؟ أليس الناقد . . هنا يحدث التعميم المخل بأسوء النماذج الشعرية التي تنشر ؟

● حلمي : قلت أن من ضمن العوامل : التجربة الشعرية . .

● القاهرة : بالتأكيد حتى الذي يقال عن غموضها أو صعوبتها فإنه لا يؤثر بأي شكل على التجربة .

● رفعت : من المعروف تاريخيا أن أي حركة إبداعية جديدة يكون فيها النواة المركزية لممثليها الحقيقيين وبعض المتعلقين بها مثل أنصاف الموهوبين والهواة كل هذا يصنع المناخ مناخ التجربة ككل ، فأنت لا تستطيع أن تحاسب التجربة ببعض المتطفلين عليها .

وهنا أختلف مع السؤال اختلافا كليا في زاويتين الأولى أن هذا فرض تجريبي . . فكما يقول : أنه من الممكن أن يحدث هذا ، فنظريا أقول : إنه ممكن ألا يحدث . الزاوية الأخرى ، إنه فعلا عندما قدموا ملف عن الشعراء الجدد وضعوا في مقدمتهم عفيفي مطر ـ ولا خلاف على تجربة عفيفي ـ لكن كنا نرى في مجلة الطليعة بين العدد والآخر توجد قصيدة له ، وعى هذا فهم لم يتبنوا تجربة جديدة بل هم قدموا ما تبنوه من شكل للقصيدة ، وبالتالي لم نجد في (١٩٧٦ ، ١٩٧٧) ـ أحداً من شعراء السبعينيات وهذه حالات استثنائية وليست مقياسا ، ما أقوله أنه حدث هذا للمفاهيم السابقة ولم يعد ثمة مفهوم ثابت أو مطلق أو رؤية واحدة لعمل فني ما . . . ويحضرني في هذا السياق مناقشة حضرها أحد كبار النقاد الراهنين (د. عبد القادر القط) كان يناقش قصيدة لأحد الأصدقاء وطلب الدكتور الناقد من الشاعر أن يفهمه بشكل منطقي ومحدد ويظهرعلاقة كل كلمة وكل صورة بأخرى وعندما إنتهى الشاعر من هذه المهمة الصعبة التي لم تكن تخطر له على بال وهو يكتب القصيدة إذ به يقول نحن لا نستطيع أن نفتح المجلة للشعراء الجدد ، فقلنا له طريقة التعبير مختلفة ـ قال : لستم مثل صلاح عبد الصبور

قلنا : العقاد كان محقا عندما أحال صلاح إلى لجنة النثر ـ قال لستم صلاح عبد الصبور . . قلنا أن صلاح في ذلك الوقت كان « صعلوكا » عمره ٢٧ عاما ووقف أمام مؤسسة ممثلة في شخص العقاد ، وبهذا يكون مبرراً للعقاد أن يحيله للجنة النثر . . فكان رد الأستاذ الناقد الكبير . . « وما أدراني أنكم ستكونوا صلاح عبد الصبور » . . إذن هو يريد ضماناً بيروقراطيا من اثنين موظفين ، بأننا سنكون صلاح عبد الصبور لكي ينشر لنا نستخلص من ذلك كيف كانت الظروف متاحة في ذلك الحين للتجارب الإبداعية المختلفة وأيضا للأفكار النقدية ، وإذا شئنا المقارنة فأمامنا نموذج هذا الناقد الكبير الذي رفض أن ينشر قصيدة لأنه لم يستطع التعامل معها ولم يفهم أن هذه القصيدة وغيرها تطرح منطقا آخر للتعامل مع التجرة الابداعية ، هذا المنط في التعامل مع القصيدة نقدياً بمعنى ألا ينشر إلا مايتفق معه أو ما يستطيع التعامل معه وذا لم يكن موجودا من قبل ، إذن هذا الموقف الذي تم التراجع عنه من قبل نفس الناقد وغيره من النقاد من جيله هو أحد أسباب هذه الأزمة القائمة ، وما قلته يشير إلى أن المسألة ليست محض هزة ونقد للمفاهيم النقدية السابقة فقط بل قدمت في المقابل أفكاراً نقدية أخر بديلة .

جاءت حركة النشر الجديدة بمعزل عن سيطرة الأجهزة الثقافية

ساهمت المجلات غير الدورية في بلورة شخصية الأجيال الجديدة

الشائعات فى مصر بين الحقيقة .. والوهم

تحسين عبد الحى

ضمن الظواهر الملفتة للنظر ، بروز ظاهرة انتشار الشائعات فى مصر مؤخراً ، صحيح أنها لم تتوقف قبل ذلك ، ولكن المهم الآن أنها أصبحت تأخذ شكل الظاهرة الاجتماعية ، وتكثفت أهدافها حتى صارت أحد المحاور الرئيسية فى صنع القرار السياسى والاقتصادى فقد حملت لنا الأنباء والبيانات الرسمية أن أحداث الأمن المركزى الأخيرة كانت نتيجة شائعة بمد فترة خدمتهم لعام آخر !!

ولا يمر يوم إلاّ وتخرج علينا الصحف ببيانات رسمية عن تكذيب إشاعة ما .. إبتداء من شائعة استيلاء الحكومة على الودائع الدولارية فى البنوك المصرية ، وانتهاء بتكذيب اشاعة رفع أسعار كذا .. وكذا من السلع التى يتم انتاجها محلياً ..

وليس من أهدافنا فى هذا المقال دراسة الشائعات وتأثيرها ولا الأهداف التى ترمى إليها ولا القوى الاجتماعية التى يكون من مصلحتها ترويج شائعات معينة إلاّ بالقدر الذى نحاول فيه توضيح الكيفية التى نستطيع بها الآن أن نحافظ على قدر مناسب من التوازن الاجتماعى للحيلولة دون مزيد من التشرذم السياسى والثقافى .. فإذا كانت الشائعات فى الماضى تنحصر فى بث بعض القلق ، وتساعد كذلك على نشر الاحباط بين قطاعات معينة من المجتمع المصرى ، والتى كانت تُسجل رفضها فى بعض النكات السياسية الشهيرة ، فإنها الآن ــ أى الشائعات ــ لها مردود آخر ، ــ هو القتل وتدمير المنشآت الوطنية ، وإشاعة الذعر العام ــ حتى أنها أوصلت مصر إلى حظر التجول .. الذى لم يتم فرضه فى التاريخ السياسى المصرى إلاّ مرات قليلة .. ونتيجة لأحداث هامة .. المسألة إذن لم تعد مجرد نكات سياسية ، أو تقولات وثرثرات



وأراجيف وغيرها من الأقوال الفالتة غير المقصودة ، لم تعد غيبة أو نميمة أو إفتراءات ، وملَحٌ وطرائف .. بل أصبحت شائعات هادفة ، تلعب بكل مشاعر الأزمة التى تحيط بشرورها أعناق الرجال والنساء فى مصر ، فتتفجر فى لحظات اليأس نيران تحرق كل من يقف فى طريقها .. !!

فلا أقل من أن نحاول دراستها ، وتتبع حركتها ، وتحديد أهدافها ونسأل أنفسنا سؤالاً محدداً هو :

هل ما نفعله الآن فى صحفنا ووسائل إعلامنا جزء من محاربة هذه الشائعات ؟

أم أننا بكل ما نفعله نروّج لهذه الشائعات ، ونجعلها أكثر فاعلية وما هى الوسيلة .. أو الوسائل التى يمكن من خلالها تقليل فاعلية شائعة معينة ؟

الشائعة

يرى كثير من الباحثين أن الشائعة رواية تتناقلها الأفواه دون التركيز على مصدر يؤكد صحتها ، أو أنها إختلاق لقضية أو لخبر ليس له أساس من الصحة ، أو هى مجرد التحريف بالزيادة أو النقصان فى سرد خبر يحتوى على جزء

ضئيل من الحقيقة . . وكلما قل تعارف الناس ، وضعفت صلاتهم ، وشاعت بينهم مشاعر القلق والتوتر وجدت الشائعة مناخاً ملائماً وأصبح أمامها ما يساعدها على التجديد والاختلاق اللذين يحاول الأفراد بها إرضاء رغباتهم في المعرفة ، وبخاصة عندما يتشكك الناس في مصادر الأخبار والمعلومات ، ويعتبر الاعتماد على الوسائل غير الرسمية في المعرفة تعبيراً عن عدم الثقة من جانب الأفراد في المصادر الرسمية ، وتطلعهم بالتالي إلى نوعيات أخرى من المعلومات ترضي إحتياجاتهم ، ويرتبط ذلك بطبيعة النظم السياسية ، ونظرة الناس إليها . . فالطبيعة الاحتكارية لوسائل الاتصال تضطر الناس إلى البحث عما يوضح لهم ما لا تسمح هذه النظم به ، واستطراداً لذلك يكون انتشار الشائعات ، حيلة من الحيل التي يقف بها الأفراد على الأخبار في أي نظام يُقيِّد وسائل الاتصال أو يضعها تحت شكل أو آخر من أشكال الرقابة[١] .

وهناك شرطان أساسيان لترويج الشائعة هما : الأهمية ، والغموض ــ أي أهمية الموضوع بالنسبة للأفراد المعنيين وغموض الأدلة الخاصة بموضوع الشائعة ، وغالباً ما نجد الشائعة تحتوي على جزء صغير من الحقيقة ، ولكن عند ترويجها تحاط بأجزاء خيالية يصعب فيها فصل الحقيقة عن الخيال .

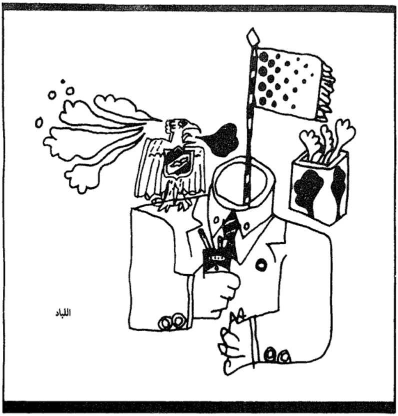
والشائعات كثيرة ومتنوعة ولكل نوع منها تعريفه الخاص ولكن أهمها بالنسبة لنا الآن ما يعرف بشائعات العنف ، وشائعات الشغب .

فشائعات العنف ، تتصف بذلك لأنها سريعة الانتشار ، وهذا النوع من الشائعات يغطي جماعة كبيرة جداً في وقت بالغ القِصَر ، ومن نمط هذا النوع تلك التي يتم ترويجها عن الحوادث والكوارث أو عن الانتصارات الباهرة أو الهزيمة في زمن الحرب ، ولأن هذه الشائعات تبدأ بشحنة كبيرة فإنها تثير العمل الفوري لأنها تستند إلى العواطف الجياشة من : الذعر ، والغضب ، وأيضاً . . السرور المفاجيء . .

أما شائعات الشغب فإنها تجتاز أربعة مراحل أساسية لكي تصل إلى أهدافها :

١ - قبل أن يبدأ الشغب تمر فترة يحدث فيها تململ نتيجة عدم الاطمئنان وقد يأخذ هذا التململ شكلاً قصصياً عن : التمييز ، أو الاهانات ، أو الأفعال الخاطئة .

وفي هذه المرحلة لا تختلف الشائعات الجارية عن القصص العدائية التي تثير الاتهامات ، وتبدو وكأنها ثرثرة يومية ، ولكن حينما يزيد رواجها ، أو يشتد شرها ، فإنها تكون حالة تسبق الشغب ، وهذه القصص العدائية في حد ذاتها لا تؤدي إلى العنف ، ولكنها تكون بمثابة « بارمتر » يبين زيادة التوتر .



٢ - وحينما تأخذ الشائعات طابع التهديد ، فإنها تشير إلى قرب حدوث خطر ، وتنتشر الشائعات في صور مختلفة مثل « سوف يحدث شيء الليلة » . .

٣ - وفي أغلب الأحيان تكون الشرارة التي تُشعل فتيل البارود هي نفسها شائعة مثيرة . . مثلما حدث مؤخراً في اشاعة صدور قرار مد الخدمة لعام آخر لجنود الأمن المركزي ، وقد إنتشرت هذه الشائعة بين مختلف معسكرات الأمن المركزي في طول مصر وعرضها بسرعة البرق ، مما حدى بهؤلاء الجنود إلى الخروج من معسكراتهم والقيام بحرق وتدمير كل ما تصل إليه أيديهم . . ويبدو أن أعمال العنف هذه لم يكن لها هدف معين ، بل كانت تسير حسب الظروف . .

٤ - وعند حدوث الشغب ذاته تروج الشائعات أسرع من رواجها في أي وقت آخر ، وتتميز بالتعصب الشديد ، وأحيانا تكون كلها وليدة الخيال ، وتروج لعمليات قتل وتعذيب وهمية ، وتلبس ثوباً جنونياً يتفق مع مظاهر العنف الذي تتم ممارسته ، والذي يُسرع بدوره إلى الانتقام لأنه يكون قد وصل إلى حالة اليأس العظمى في داخل الأفراد والجماعات التي تمارس هذا العنف . .

وفي هذا الإطار يؤكد الباحثون أن هناك قانوناً سيكلوجيا اجتماعيا يقول : لا يحدث شغب دون أن تكون هناك شائعات تثيره وتصاحبه وتزيد من عنفه »[٢] .

وشائعات العنف والشغب كغيرها من الشائعات تنمو وتتكاثر في الأوقات التي تتحول فيها المجتمعات لتحقيق أهداف اجتماعية أو اقتصادية أو ثقافية جديدة لأن التحول في حد ذاته يعني الحركة ، والحركة الدائبة لأي مجتمع من المجتمعات يكون لها سلبياتها مثل ما يكون لها من إيجابيات . . فالذين لا يعملون هم الذين لا يخطئون غير أن التحول أو التحديث في بعض المجتمعات النامية ومن بينها مصر لا يصاحبه القدر الكافي من الوعي السياسي والثقافي ، بطبيعة هذا التحول أو التحديث ، وبخاصة أعباءه ومشاكله وقضاياه المتشابكة . .

فالوعي السياسي هو الابن الشرعي للوعي الثقافي ، وليس العكس ، كما يحدث عندنا الآن ، فإذا كانت البنية الثقافية للمجتمع بنية ديمقراطية في إطار ثقافة نقدية تعتمد على التعلم والفهم والمناقشة ، ولا تعتمد على نمط ثابت في التفكير بدون أية محاولة للإجتهاد سواء من المرُسل أو المتلقي ــ فإن نتاج هذا النوع من الثقافة العامة ، إنسان يتلقى فقط ما يقدم إليه من زاد ثقافي هو في كل الأحوال غير قادر على مناقشته أو التفكير فيه ، ويكون بالتالي إنسان ثابت جامد ، لا يتمتع بالروح النقدية اللازمة للتطور ، ومن هنا يسهل التأثير على عقله وأفكاره ، وتتكون لديه قابلية كبيرة لتلقي أنواع متعددة من الشائعات ، ولأنه لم يتعود على المناقشة والتأمل والاسترجاع والربط بين الأفكار والأشياء وإعادة ترتيبها بحيث تكون أقرب إلى التفكير العقلي ، فإنه يندمج في عملية التصديق والترديد لهذه الشائعات . .



وغياب الثقافة النقدية يُفرز أنماطاً من القادة الثقافيين والسياسيين أهم ما يميزهم هو الاستعلاء وعدم الاهتمام بالمسائل والقضايا الجزئية ، لأنهم فى غياب الثقافة النقدية يهتمون بالمطلق والعام ، غير عابئين بالجزئى والخاص من الأمور والقضايا المطروحة . . ففى أحداث الخامس من فبراير الماضى وكما ذكرنا من الطبيعة الخاصة ، أو السمة المميزة لشائعات الشعب أنها تبدأ من عدم الاطمئنان أو الاحساس بالمهانة أو التمييز وهذا ما حدث بالفعل منذ شهور طويلة ، ثم أنها فى مرحلتها الثانية ، تبدأ فى إثارة بعض الاتهامات التى تبدو وكأنها ثرثرات يومية تتركز فى مطالبات رسمية أو إدارية بتحسين الأوضاع المعيشية أو رفع مستوى الأجور المتدنى . . إلى آخر هذه المهمهمات . .

ولكن لا أحد يلتفت إلى ذلك ليس إهمالاً كما يعتقد البعض منا ، ولكنه أحد سلبيات التكوين الثقافى العقلى عند القادة الاستعلائيين ، لأن هؤلاء القادة يسارعون عادة إلى بحث كل الأمور المتراكمة بعد حدوث الحادثة بكل الهمة والنشاط ، لا لشىء إلاّ لأن حدوث ما حدث أصبح يمس مواقعهم القيادية . . !!

والذى يمكن استخلاصه أيضاً ــ ضمن أشياء كثيرة ــ من أحداث الخامس من فبراير الماضى أن أعلى قيادة إدارية للجنود ، وهو وزير الداخلية ، ذهب إليهم وحاول تهدئتهم ووعدهم بحل معظم أو كل مشاكلهم ، ولكن الجنود لم يصدقوه . . فماذا يعنى هذا ؟

إنه يعنى ضمن ما يعنيه ــ وهو كثير ــ أن مستوى من مستويات القيادة قد فقد مصداقيته عند من يتولى قيادتهم ، ويعنى أيضاً أن الهيبة والمكانة القيادية والسياسية لم يعد لها هذا التأثير الكبير الذى كان ظاهرة عامة فى الحياة السياسية والاجتماعية المصرية ، حتى أنه أصبح تراثاً مصرياً خالصاً ، هذا التراث الذى يبدأ من مكانة « خفير » القرية ، وشرطى « النقطة » وسطوته ونفوذه التى يستمدها من هيبة الحكم الذى يمثله . . ولا نريد هنا إغفال التأثيرات السيكلوجية التى أخذت تستقر فى الوجدان الجمعى فى مصر من أشياء تبدو صغيرة ولكن تأثيرها يكون شاملاً . . فقبل أحداث الخامس من فبراير الماضى استطاعت قوى اقتصادية معينة أن تقيل وزيراً ، هو وزير الاقتصاد ، وبغض النظر عن أسباب وظروف ذلك ، إلا إنه حدث بالفعل ، وقبل ذلك أيضاً ، رفع بعض المصريين السلاح فى وجه رئيسهم فقتلوه ، ولسنا فى مجال تقييم ذلك من حيث كان خيانة أم وطنية ، ولكن ما نريد التأكيد عليه هو حدوث الخلل الذى يتناقض مع التراث التقليدى للعلاقة بين الحاكم والمحكوم فى مصر ، فقد كان حاكم مصر الفرعونية هو ملكها ، وهو أيضاً إلهها ، وفى التطور الحديث للعلاقة لم تختف مسحة القداسة عن الحاكم فى مصر . . علينا الاعتراف إذن بهذا الخلل الذى حدث فى طبيعة هذه العلاقة التى لم تعد تحمل مسحة القداسة التقليدية ــ ويترتب على ذلك أمور كثيرة أهمها :

أن يتحول الوعى الثقافى والسياسى فى مصر إلى وعى المشاركين ، وليس وعى التابعين وبين المشاركة والتبعية تكمن أهمية الاختيار الديمقراطى الحقيقى الذى لابد منه لسد الفجوة بين القداسة والهيبة التقليدية وبين العمل العقلى المدرك لطبيعة الأهداف والظروف السياسية والاقتصادية للمجتمع فى مصر .

وإذا تركنا شائعة العنف والشغب وحاولنا دراسة بعض الشائعات الاقتصادية مثل شائعة الودائع الدولارية التى يملكها المصريون فى المصارف المصرية إتضح لنا أن المعالجة الرسمية لهذا النوع من الشائعات معالجة قاصرة وغير علمية أيضاً . .

فمجرد تكذيب الشائعة نفسها هو بمثابة ترديد لها ، وإذا لم يكن يعرفها كل الناس فإنهم عن طريق التكذيب الرسمي لها فى الصحف يعرفونها وبالتالى تزداد إنتشاراً . . !! كيف ؟

فمن المعروف أن الخطة الخمسية ٨٢ - ١٩٨٣ ، ٨٦ - ١٩٨٧ دخلت عامها الخامس وقد جسدت هذه الخطة بتوجهاتها ونتائجها استراتيجية التنمية الاقتصادية والاجتماعية فى ظل تحولات داخلية وخارجية ليبرالية ، ويشهد هذا العام استمرار محاولات ترشيد أداء الاقتصاد المصرى باصلاح بعض مظاهر إختلالاته والحد من تفاقم مشكلاته ، وبينما عكست الحملة من أجل المشاركة فى سداد ديون مصر ضرورات الاصلاح ، أبرزت مظاهرات المدينة الحرة ببور سعيد العقبات أمام محاولات الترشيد ، وفى هذا الاطار : فإن التطورات الاقتصادية تشير إلى استمرار سياسة « الانفتاح الاقتصادى » بأهدافها الأصلية التى تعتمد على « تحرير القطاع العام » و « تحرير القطاع الخاص » وان حمل مفهوم التحرير مضموناً مختلفاً فى الحالتين ، تمثل فى الأولى فى تغيير دوره والثانية فى تشجيع نشاطه واستمرت سياسة الاستثمار فى اتجاهها نحو تشجيع الاستثمار الأجنبى وسياسة العمالة نحو تشجيع هجرة المصريين ، والسياسة التجارية نحو تحرير التجارة الخارجية ــ وسياسة الصرف نحو تحرير الجنيه المصرى وسياسة الائتمان نحو تحرير الجهاز المصرفى إلخ .

وعلى الرغم من إستمرار الوزن النسبى المرتفع للقطاع العام فى المراكز القيادية للاقتصاد القومى فى الصناعة والمال ــ فقد تغير موقعه ودوره ، فقد أُلغى إنفراده ببعض مجالات الصناعة ، وصفى احتكاره فى مجال المال ، واحتدمت مشكلاته فى حين اشتد ساعد ونفوذ القطاع الخاص . .

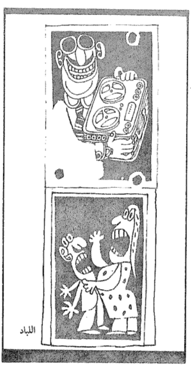
والواقع أن سنوات الانفتاح الاقتصادى قد شهدت تدفقاً واسعاً للنقد الأجنبى عبر تعاظم عائدات البترول وتحويلات المصريين فى الخارج والدخل من القناة والسياحة ، وهو الأمر الذى ميّز إيجابيا هذه السنوات عن الفترة السابقة لها ، لكن استخدام هذه الموارد التى تتسم إما بطابع مؤقت أو متقلب أو غير واعد بمزيد من النمو ، قد جرى كما هو فى البلدان العربية التى أتتها زيادة أسعار النفط بموارد إستثنائية ، وهكذا فقد حدث توسع فى قطاعات التوزيع والخدمات بمعدلات أعلى بالمقارنة مع قطاعات الانتاج المادى وخاصة القطاعات السلعية وعلى حسابها . . وشهدت الصناعات التحويلية والزراعية تراجعاً فى أهميتها النسبية فى الانتاج القومى .

وحيث أضحى المجتمع المصرى يستهلك أكثر مما ينتج ويستثمر بأوسع مما يدخر ، ويستورد بأكثر مما يصدر ، فقد تزايدت مخاطر هذه الاختلالات المالية ، وانعكست فى تعاظم أعباء الدين العام الخارجى والداخلى ، ومن ثم فإن هذا العام شهد استمرار تفاقم العجز فى موازنة الدولة وفى الميزان التجارى ، وفى ميزان المدفوعات ، وتعاظم المديونية الخارجية مع استمرار التمويل بالعجز . .

وقد استمر إحتدام مشكلة تناقص الاكتفاء الذاتى من الغذاء فى ظروف ضعف نمو الانتاج الزراعى ، واحتدمت مشكلة الاستنزاف غير الاقتصادى فى موارد البترول ، واستمرار إحتدام مشكلات القطاع العام الصناعى فى إطار تفاقم مشكلات الصناعة القومية والقطاع العام .

وقد عانى الاقتصاد المصرى من تراجع أسعار صادرات البترول واستمرار الدور السلبى للبنوك الأجنبية فى نزح الودائع بالعملات الأجنبية إلى خارج البلاد أو بعيداً عن الانتاج ، واستمر التدهور فى قيمة الجنيه المصرى فى ظل المضاربة عليه لصالح العملات الأجنبية وخاصة الدولار ، وفضلاً عن ذلك فقد تواصل إنفاق تحويلات العاملين فى الخارج مثل غيرها من موارد النقد الأجنبى فى الاستيراد الاستهلاكى للسلع الكمالية وغير الضرورية ، رغم محاولات تقييد نشاط تجار العملة ، وتعبئة هذه التحويلات عبر البنوك وترشيد الاستيراد بدون تحويل عملة . . واستمرت الدعوة إلى « الانفتاح الانتاجى » وذلك لتأكيد واقع استمرار الوزن الضعيف لتدفق رأس المال الأجنبى لأغراض الاستثمار الانتاجى ، سواء فى شكل فروع للشركات متعددة الجنسية أو فى الشكل الأوسع للاستثمار الأجنبى وهو المشروعات المشتركة مع القطاع العام وكذلك محاولة توظيف رأس المال النقدى المتراكم لدى القطاع الخاص المصرى سواء ضمن مشروعات القانون ٤٣ لسنة ١٩٧٤ أو خارجه . وتتواصل الآن محاولات ترشيد أداء سياسة الانفتاح الاقتصادى ، بترشيد الاستيراد وتنظيم الصرف ، والحد من مظاهر الأزمات الهيكلية والدورية ، بزيادة الإنتاج السلعى ، ورفع معدلات النمو .(٣)

هذا هو تقريباً الوضع الاقتصادى المصرى فى مُجمله ويتبين لنا منه أن محاولة ترشيد الانفتاح ، وتحويله إلى انفتاح إنتاجى ، تحتاج إلى مزيد من التدفق للعملات الأجنبية ومواردها التقليدية ، تحويلات المصريين فى الخارج ، السياحة ، عوائد البترول ، رسوم المرور بقناة السويس . . مع محاولة فتح مجالات استثمارية مجزية لرأس المال المصرى المتراكم لدى القطاع الخاص والأفراد العاديين والذى يصل فى مجموعه إلى سبعة آلاف مليون دولار فى شكل ودائع خاصة لدى البنوك فى مصر .



ولأن عوائد تصدير البترول قد تناقصت نتيجة لانخفاض الأسعار العالمية ، ويستتبع ذلك تضاؤل دخل القناة التى تتأثر أيضاً بأزمة النفط وتصديره ، ومرور حاملاته فيها ، وتأثر تحويلات المصريين فى الخارج أيضاً نتيجة تناقص عوائد النفط عند الدول المستضيفة لهم . . إلا أن موارد السياحة يمكن تنميتها ، وتشغيل الودائع الدولارية فى مجالات استثمارية مجزية مازال قادراً على رفع معدلات النمو . .

ولأن السياحة تحتاج إلى مناخ مناسب من الاستقرار السياسى والأمنى ، فقد جاءت الشائعة التى أشعلت أحداث الخامس من فبراير لتخلخل الاستقرار النسبى فى مصر ، وكانت أحداث شائعة الشغب منهمكة فى تدمير المنشآت السياحية ثم جاءت شائعة الودائع الدولارية لمحاولة القضاء على العنصر المتبقى لاستمرار عملية النمو الاقتصادى المصرى . .

وإذا كان من مواصفات الشائعة أن يكون فى بعض جزئياتها شىء من الحقيقة ، تكون مستقرة لدى الرأى العام ، فإن الرأى العام فى مصر كلها يعرف من خلال البيانات الرسمية أنه لا مناص من معالجة النقص فى تدفق العملات الحرة نتيجة إنخفاض أسعار النفط العالمية . . هذه حقيقة مستمرة ومعروفة ومستقرة على مستوى الرأى العام المصرى لكن تأتى شائعة الودائع الدولارية ليتم تركيبها على الحقيقة المعروفة ، كجزء متفجّر ، رغم عدم مصداقيته ، لأنه يتنافى تماما مع الاستراتيجية الاقتصادية المصرية ككل . . ولكن الهدف الذى تسعى إليه الشائعة ، هو محاولة القضاء على العنصر الثانى المتبقى لإحداث النمو المتوازن فى الاقتصاد المصرى ، وخاصة بعد أن تم استيعاب الأضرار الناتجة عن شائعة الشغب ، والتى كان ضمن أهدافها تعويق السياحة كمصدر من مصادر هذا التمويل .

المسألة إذن ليست مصادفة ، ولا تدخل فى إطار المشاكل الطبيعية التى تواجه عملية تنمية وتحديث المجتمع المصرى ـ ولكنها شائعات هادفة ، يحاول مروجوها أن يدمروا نمو مصر وتحديثها . . ولأن الشائعات علم له أصوله وقواعده ومناهجه فإن معرفته ودراسته ستساعد على المعرفة العلمية لكيفية تقليل فاعلية بعض أنواعه الخطرة ، فلا يكفى مثلاً أن يتم تكذيب رسمى لشائعة الودائع الدولارية ، لأن تكذيب الشائعة يساعد على انتشارها أكثر مما ينبغى ، وكان مهما أن يتم الاعلان وبالأرقام عن زيادة الودائع الدولارية بزيادة كبيرة ، أو طفيفة فى هذا الوقت من العام ـ عن مثيله فى العام الماضى ، ويعنى هذا ضمن ما يعنيه أن ثقة المودعين ما زالت قائمة بل وتتزايد ، ويكون تأثير مثل هذا الاعلان على الذين سمعوا بالشائعة ، أنها شائعة كاذبة بدليل أن الناس ما زالوا يفتتحون حساباتهم بالعملة الصعبة ، ويحولونها إلى ودائع طويلة الأجل . . ورفض الشائعة هنا يتم بطريقة ضمنية ، وبعيداً عن المباشرة التى تؤدى إلى ردود أفعال عكسية . .

إن للشائعات دورها الايجابى فى زمن الاستقرار ، ودورها المدمر فى أزمنة القلق ، والذى يفرز دورها الايجابى عن دورها السلبى هو الإنسان المشارك الذى يتمتع بثقافة نقدية حرة ، وبموقف سياسى واضح من قضايا ومشاكل وطنه وعالمه ، أما التابعون ذوى الثقافة الثابتة والسكونية ، فإنهم لا يملكون القدرة على التأمل والمناقشة ، ويكونون أدوات جاهزة ـ وباستمرار ـ لنشر الشائعات ذات المردود السلبى على حركة المجتمع فى نموه وتحديثه . .

وإلى أن تبرأ المؤسسات السياسية والثقافية فى مصر من أمراض الاستعلاء والتنظيمات الحزبية الفوقية التى تصّر على جعل أعضائها تابعين وليسوا مشاركين ، فإن تحديث مصر سيظل نهبا للشائعات التى تتفاعل نتائجها السلبية فى رحم الغيب إلى أن تنشط لتحدث تدميراً هنا أو هناك . . وتبقى مصر فريسة لشائعات غير حقيقية . . معظمها أوهام ، ولكنها تتفاعل فى خبث مع ثقافة عامة جامدة ، لا تملك مقدرة على التطور . .

هوامش :

(١) الشائعات والضبط الاجتماعى ، د. محمود أبو زيد ص ٧٧

(٢) الحرب النفسية الجزء الأول . . معركة الكلمة والمعتقد ، صلاح نصر ص ٣٣٧

(٣) التقرير الاستراتيجى العربى ١٩٨٥ (٣) مصر . . الاستمرارية وضروريات التغيير ـ مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بصحيفة الأهرام ص ٥ ٨٦/٤/٢٤

تحقيقات القاهرة

رمضان في التراث الشعبي المصرى

يوسف فاخورى

عبر تحولات القمر هلالا ، محاقا ، بدراً تستدير الشهور العربية عبر فصول العام حاملة فى استدارتها مناسباتها الدينية وتحتفل الشعوب وتقيم طقوسها تعبر عن تراثها وتتواصل الجماعات ببعضها صانعة مهرجانها الخاص .

وحين يقترب شهر رمضان وتحل ليلة الرؤية يخرج الأطفال حاملين فوانيسهم يحيون القمر كأجدادهم ليتواصل الطقس منذ الفراعنة حتى الآن وعبر قمر رمضان تقدم القاهرة هذا التحقيق بحثاً عن معانى الاحتفالية الشعبية فى الأدب الشعبى والموسيقى والفنون التشكيلية الشعبية فى الزمان والمكان والحدث .

فلنبدأ بداية موسيقية ، يقسم الأستاذ فرج العنترى المدرس بأكاديمية الفنون الحدث الرمضانى إلى ثلاثة محاور :-

الأول هو ارتقاب الشهر واستطلاع رؤية الهلال حيث يغنى الأطفال الأغنية الشعبية

وحوى وحوى	ايوحه		
بنت السلطان	ايوحه	باللانجيبة	ايوحه
لابسه قفطان	ايوحه	بالأحمرى	ايوحه
بشراريبه	ايوحه	بالاخضرى	ايوحه

فالألفاظ التى يقولها الصبية ، وهم يحملون الفوانيس تبدو كلغة خاصة لا سيما أن شكل كتابتها الحالى قد غير شكل مفرداتها الأصلية ، فإله القمر عند قدماء المصريين هو (ايوح) ، وهذه الأغنية تتصل بعادة مصرية قديمة عن تحية « الهلال » ، وأما عن بقيتها التى تحكى عن بنت السلطان ولبس القفطان ، فهى لا شك أثر من آثار العهد المملوكى . فالمعنى هو من (واح أوى) بمعنى أسرع كثيرا ياقمر الشهر ولعلنا اذا تذكرنا عادة الريفيين من أهل بلدنا وهم يكتبون على خطاباتهم البريدية كلمة الواح .. الواح نستطيع أن نفسرها على ضوء الأغنية فهم يعنون بها تعجل يارجل البريد فى ارسال الخطاب ، ويضيف معلقاً :

وإذا كانت رؤية رمضان هى ترقب من الشعب لحلول هذا الشهر بطقوسه الدينية وبركاته التقليدية وبالثواب المنصوص عليه فى الحياة الآخرة ، فإن التشوق المؤكد لرؤية الهلال هو الترجمة الفعلية لكلمات الأهزوجة الموسيقية الشعبية بمعنى أقبل بسرعة

ويتساءل موضحا دور مصر من خلال هذا الشهر

فهل كانت هذه فى تقاليد الإسلام ، لم نجدها فى بلاد إسلامية أخرى ، ولكن مصر تتدخل بحضارتها النغمية وتقاليدها فى كل ما تقبله من طقوس إنسانية ولذلك حينما حرص الفاطميون على كسب الرأى العام فى صفهم ضد المذهب السنى أكثروا من الأعياد الدينية بالأفراح والموسيقى والطوائف أما المحور الثانى فهو الليالى الرمضانية والسحور ويذكر الأستاذ فرج العنترى ، أن أهل مصر والقاهرة هم أول من سحر على الطبلة ، أما أهل الإسكندرية فكانوا يسحرون بدق الأبواب بالنبابيت ، وكان أهل الشام يطوفون على البيوت يسحرون بالعزف على الموسيقى والغناء المصاحب من مثل هذه الأهزوجة

ربى قدّرنا على الصوم
واحفظ إيماننا بين القوم
وارزقنا اللحم المفروم
عبدك ما إيله أسنان !!

ويضيف الأستاذ العنترى :

إن بعض الولاة والحكام كانوا يقومون بأنفسهم أحيانا بمهمة المسحراتى ، وقد كان والى مصر « عنتبة بن اسحق » عم ٢٣٨ هجرية ، أول مَنْ قام بالتسحير فى الطرقات ، وكان يخرج بنفسه ويسير على قدميه من مدينة العسكر فالفسطاط إلى جامع عمرو وكان ينادى فى طريقه بالسحور صائحاً « تسحروا ففى السحور بركة »

وقد ذكر بعض المؤرخين عن التسحير أن النساء كن يقمن بدور المسحراتى ومن أشهر أغانى التسحير القديمة

ثبت هلال رمضان وقالوا صيام
لرؤيته والشك زال باليقين
أحياكم المولى إلى كل عام
وكل عام وأنتم بخير وطيبين

أما المحور الثالث فهو ما يعرف بالتواحيش وهى الأيام العشرة الأخيرة من شهر رمضان حيث يبدأ المسحراتى فى توديع الشهر المبارك لذلك فنصوص التواحيش تدل على عمق الشعور الدينى عند شعبنا وأن أياماً مباركة مثل رمضان ما كان ينبغى أن تمضى ، ولذلك فإن استطالة الأداء اللحنى لكلمات التواحيش خالية من الايقاع المزخرف وبأسلوب هو أقرب إلى التلاوة المنغمة يدل من الناحية الموسيقية على روح أسيانه تتمنى استمرار معايشة ظروف حبيبة والنص التالى يؤكد هذا

لا أوحش الله منك ياشهر الصيام
لا أوحش الله منك ياشهر الولائم
لا أوحش الله منك ياشهر العزائم
لا أوحش الله منك ياشهر الكرم والجود
لا أوحش الله منك ياشهر الواحد المعبود

والنص الثانى وهو من المأثورات القديمة

ياعين جودى بالدروع وودعى
شهر الصيام تشوقا وحنانا
شهر به غفر الكريم ذنوبنا
وبه استجاب الله كل دعانا
شهر به الرحمن فتّح جنة
للصائمين ونوّر الأكوانا
والله واعدنا به دار الرضا
طوبى لعبد صامه إيمانا
لا أوحش الرحمن منك قلوبنا
فلقد حوت بوجودك الاحسانا
لا أوحش الرحمن منك دعاءنا
بك لا يخيب رجاءنا ودعانا

لا أوحش الرحمن منك خضوعنا
وسجودنا وخشوعنا وبكانا
بالله ياشهر الهدى لا تنسنا
واذكر لربك خوفنا ورجانا

ويطرح الأستاذ صلاح الراوى من البداية الصعوبات التى تواجه الباحث فى المأثور الشعبى والتى تتمثل فى مرحلة الجمع والوصف ولم تتعد مرحلة التحليل للظاهرة قائلا

إننا نرتضى المدخل الجيد فى معالجة الظاهرة من زاوية الحدث والزمان والمكان ، وهذا التقسيم المتضافر يتيح للموضوع درجة من الإحاطة ، فالظاهرة الرمضانية تقتضى حدثا يتم فى مكان وزمان . وتاريخية الظاهرة تعطيها امتداداً فى الزمان وامتداد رقعة الشعوب التى تدين بالاسلام يعطيها امتداداً فى المكان ، وكلا الامتدادين يمنح هذا الحدث الكبير تنوعاً ملفتاً فى التجليات ، وإن ارتكزت حول مرتكز يكاد يكون واحداً . ونحن بطبيعة الحال ملتزمون بمكان اجتماعى محدد هو مصر ، وبمنظور تخصصى معين هو المأثور الشعبى ، فليس من مهمتنا اتخاذ سمة الوعظ أو الحديث عن القيمة أو القيم الاعتقادية المتصلة بهذا الشهر فهى مهمة غيرنا . أما من زاوية المأثور الشعبى فلا نعتقد أن الهدف هو استعراض سطحى لأشكال الممارسات الشعبية ، التى تمارسها الجماعة الشعبية المصرية فعلى الرغم من قلة استقصاء هذه الظاهرة بحكم انشغال مؤسساتنا الفولكلورية (التى على قد حالها) بمهام أخرى فإن انتشار هذه الممارسات وبروزها يغنى عن محاولة استعراضها استعراضاً وصفياً كشأن أغلب باحثى الفولكلور عندنا ، حتى أصبح هناك شعار غريب اسمه « اجمع واوصف » ـ وكأن مهمة الباحث تقف عند حدود الجمع والوصف الخارجى . وربما كان هذا مطلوباً مرحلياً ، ولكن ينبغى أن نتجاوز ذلك إلى محاولة تحليل الظواهر ، والبحث عن طرق لاكتشاف ما وراء هذه الظواهر من فلسفة وما ينتجها من وظائف . ونحن لا نناقش هنا بداهة قضايا ومشكلات البحث الفولكلورى فى بلادنا ولكننا نلمح فقط إلى الصعوبات التى تحيط ببحث الظواهر الفولكلورية فحتى وفق هذا الشعار السابق والذى نتحفظ عليه فإن جمعاً مناسباً للظواهر المتصلة بهذا الشهر ذى الأهمية الاعتقادية الخالصة ليس مباحاً بالقدر المناسب بينما قتلت ظواهر أخرى بالجمع وإعادة الجمع ، وهو أمر لا نكاد نفهمه ولا تفسير له عندنا إلا الاضطراب وانعدام فلسفة بحثية وخطة علمية عند هذا الحد نكون قد بدأنا فى الدخول إلى الحدث نفسه . .

وعن استجابة الجماعة الشعبية وأثرها فى الشعر العربى يوضح انه لا يكاد يختلف اثنان على الأهمية الاعتقادية لشهر رمضان ، على أن الاستجابة الشعبية لهذه الأهمية لا يمكن أن تكون مجرد استجابة للأمر الاعتقادى ؛ بخاصة إذا كان هذا الأمر يحد من بعض مظاهر النشاط الاعتيادى للإنسان عنه فى بقية شهور العام ، فظاهر الأمر يقوم على (الحرمان) ولعل ذلك يفسر وفرة القصائد التى اتخذ فيها أصحابها موقفاً من مسألة الصوم باعتباره حرماناً ، وهى نماذج مضطردة على امتداد تاريخ الشعر العربى قد لا تكون بالغة الكثرة ولكنها موجودة على أية حال وقد تحيط بأصحابها شبهات اعتقادية ، ولكنها على كل حال صادرة عن شعراء لهم وزنهم الفنى وربما عرف بعضهم باتخاذ موقف فنى يصب فى اطار العقيدة السائدة ، يبدو واضحاً هذا التعدد لمظاهر الاحتفال الشعبى . . فما الذى يكمن وراء هذا التعدد وهل هو تعويض عن (الحرمان) أم أن له دوافع اجتماعية ؟ يوضح الأمر قائلا : فى رأينا أن فى استجابة الجماعة الشعبية جانبا آخر هو الذى يرفد الاستجابة الاعتقادية ويؤدى إلى عملية التشجير فى الممارسات الاحتفالية ـ بمعنى التفريغ والاثراء الدائم فى هذه الممارسات ـ بحيث يمكن أن يتخذ الوعاظ والمتصدون لدور الإصلاح الاجتماعى موقفا نقدياً من بعض هذه الممارسات ، ربما احتجاجاً على الاسراف مثلا أو النظر إلى بعض الممارسات باعتبارها ليست مطابقة لروح الفريضة وفلسفتها ويلخص الظاهرة للوقوف على وظيفتها ، اننا إذا لخصنا الأمر فى الظاهرة الرمضانية كفريضة فإنها ستكون حرمان النفس البشرية مما اعتادت على ممارسته بغرض واضح وهو تربية النفس واثارة الشعور بما يمكن أن يعانيه الغير فى حالة العوز ، هذا يعنى أن تمتنع من ساعة محدودة ولساعة محدودة خلال النهار الرمضانى عن مجموعة من الأشياء المباحة فى الأيام الأخرى وأن يتحول هذا الشهر بالإنسان إلى كائن آخر يسعى للصفاء وترقية النفس بحيث لا يكون هذا الشهر جملة اعتراضية يستأنف بعدها سيرته الأولى ، إذ على هذه الصورة تفقد المهمة جانباً أصيلاً من جوهر وظيفتها .

ويضيف :

إن هذا التلخيص بالوقوف على محور وفلسفة الظاهرة ، يحيطها فى رأينا بشىء وافر من الجفاف فالعقيدة وما تحويه من أوامر ونواهى ، إنما هى أمر مرتبط بالإنسان الذى ليس هو جسداً خالصاً أو مجرد معدة يمكن الجامها . ومن هنا فإن الاستجابة الشعائرية المحض لابد أن تجاورها استجابات أخرى نفسية وفنية إلى آخر الاستجابات الإنسانية ، والتى لا يغيب عنها النظر إلى الإنسان كمفردة فى جماعة . وهذا الجانب هو الذى يفسر لنا كثرة المظاهر الاحتفالية المرتبطة بهذا الشهر الكريم.

كان هذا التفسير من الباحث يطرح تساؤلا حول الاحتفالية الشعبية كتعبير عن الجماعة الشعبية . . فما موقف الفرد من الجماعة ، وما موقف الجماعة من الفرد لا يختلف أحد فى أن الإحتفالية عمل جماعى بالضرورة ، أى هى نشاط اجتماعى ، يمكن للإنسان أن يمارس الصوم منعزلاً ومنفرداً أى معتكفا ويؤدى الفريضة بهذه الصورة بدرجة من درجات كمالها ، لكن هذا الشخص لم يمارس جانباً من وظيفة الظاهرة نقصد به البعد الاجتماعى فيها ، أما الشخص ـ وهذا شأن الأغلبية ـ الذى يشارك الجماعة شعائرها وممارستها المختلفة ، فإنه يوفى الظاهرة مجمل جوانبها ولعلنا لا نتعسف التفسير ونستشهد فى هذا على جانب قد يختلف معنا البعض حوله من زاوية نراها تتسم بالجمود ، وشاهدنا يكمن فى موقف الجماعة التى تحتج وتدين المنقطع عن ممارسة هذه الشعيرة الدينية ، ولكنها لا تمتد باحتجاجها هذا إلى حرمان هذا الشخص مشاركتها بقية الممارسات . . فهل الجماعة الشعبية بمسلكها هذا تكون قد فرطت ؟ إننا لا نراها كذلك فهى تستمد موقفها هذا من قاعدة أبعد مدى من جمود الواعظ المحترف إنها تستمده من ذلك البعد العميق لواضع الشرائع والتى تؤمن انه واضعها لصالحها .

تداولنا كلمة الجماعة الشعبية كثيراً فهل هى جماعة ومصمطة . . أم انها تحمل بداخلها التباين ؟ وهل تحمل هذه الجماعة الشعبية نفس السمات فى الريف والمدينة ما دمنا نتحدث عن المكان ؟

يمكن أن نميز فى الظاهرة موضوع هذا الحديث مواقف فئات ثلاث :

فئة لا تلتزم بفلسفة الظاهرة وضوابطها وهى فئة عليا من حيث الوضعية ، ثم تقابلها فئة أخرى هى منتجة المأثورات الشعبية أو التى تحيط بهذه المأثورات كل شئون حياتها التى اختارتها أو شاركت فى صياغتها أو وجدتها فى سياق حياتها وتبقى فئة وسطى هى صاحبة الحلبة .

ولهذا تختلف الممارسات الإجتماعية فى العواصم عنها فى المدن الكبرى وشبه الكبرى عنها فى القرية وهوامش المدن . فبالنسبة للفئة الأولى فإنها قد تتخذ من بعض الظواهر الجوهرية موقفاً لا يخلو من لا مبالاة أو تلامسها ملامسة تغلب عليها الشكلية أما الفئة الوسطى فإنها تتأرجح فى موقفها بين الفئة الأولى والفئة الثالثة التى تستند فى موقفها إلى قاعدة البساطة والتى ترفدها دائماً قاعدة الصدق والصراحة مع مسحة إنسانية من التظرف والملاحة . هذه الفئة الثالثة التى قلنا أنها منتجة المأثور الشعبى تتميز بميزة يغفلها أغلب باحثى الفولكلور ، ربما لمحافظة عمق البحث وهى بميزة الموازنة بين الرشيقة بين المادى والروحى وهذه سمة محل بحث دائم منا ، وتتعدد مؤكداتها بكثرة واضحة فى عناصر المأثور الشعبى ممارسة وابداعاً فنياً ويؤكد صلاح الراوى ، هذه الفئة ونعنى بها الجماعة الشعبية ليست مطلقة السراح دائماً من شروط الاوضاع الاجتماعية وهى قاهرة فى كثير من الأحيان ومن ثم فإن كثرة الظواهر الاحتفالية تمثل الرئة التى تتنفس بها الجماعة الشعبية وتقاوم بها ما يواجهها من جو خانق . وليس فى هذا موقف هروبى ، ولكنها المرونة التى تمنح الجماعة الشعبية استمرار وجودها ، هذه الجماعة لا تضيع فرصة للابتهاج وإن كانت تكفكف ابتهاجها بحذر واضح حين تقول (اللهم اجعله خير .)

ويأخذنا الدكتور محمد مجيب المصرى إلى مقارنة عن رمضان عند المصريين والأتراك فيذكر .

ان الاحتفال بشهر رمضان على هذا النحو ، الذى نألفه فى عصرنا الحاضر ، لم يكن مألوفاً ولا معروفاً عند العرب المسلمين فى سالف القرون ، بل كان لهذا الشهر منزلة عامة فى نفوس المسلمين على أنه الشهر الذى يتعبد فيه المسلم كما لم يتعبد فى الشهور الأخرى من السنة . وإذا تجاوزنا العرب إلى غيرهم من الشعوب الإسلامية كالفرس والترك لاحظنا ان الأمر لم يختلف كثيراً عند الفرس عنه عند العرب . وفى القرون المتأخرة نسبياً كان لرمضان ذكر يتردد فى الشعر العربى والفارسى ولكن ذكر رمضان لم يكن مرتبطاً بحلول الشهر وان كنا نستطيع ان نتبين فى تردد ذكره مظهراً من مظاهر الاحتفال به .

ويضيف قائلاً

اما إذا تجاوزنا العرب والفرس إلى الترك ، إن الأمر يختلف فقد كان لهم ولع شديد واعتزاز فى الاحتفال بالدين فى كل مظهر يمكن الاحتفال به ففى القرن الثامن عشر ظهر فى الشعر التركى فن قائم بذاته وهو فن (الرمضانيات) ذلك ان شاعراً تركياً يسمى (ثابت) نظم قصيدة طويلة فى مدح الصدر الاعظم مهد فيها تمهيداً طويلاً بذكر رمضان فأفاض فى وصف ليالى رمضان بحيث رسم لنا صورة صادقة ناطقة له . وهناك مالا يقل عن سبعة شعراء من شعراء الترك عارضوا (ثابت) فى وصف وذكر رمضان بقصائد مطولة مما شكل فناً لا نعرف له نظيراً فى الشعر العربى والفارس .

يؤكد الأستاذ فرج العنترى على اهمية المكان خاصة بالنسبة لمصر فيقول :

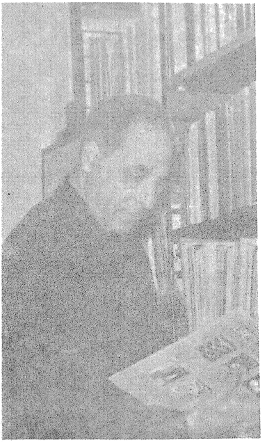
تتميز مصر بطبيعة موقعها ـ وللموقع عبقرية ذكرها دكتور جمال حمدان ـ يضاف إليها موسيقياً ظاهرة استثمار الإبداع النغمى . فإذا رجعنا إلى الوراء حيث كان العالم فى طفولية والمصريون متحضرين . نجد ان الفلاح ـ ومصر بيئة زراعية ـ كان يأخذ البذرة فى شكل معين ومجفف ويبدأ فى التعامل معها بتهيئة مستقر لها فى الأرض وارضاعها مياه الرى فيكون نتيجة هذا الجهد الذى بذله عن وعى وادراك ان يستولد من تلك البذرة نبتة من لون آخر ونتيجة لابداعه هو الذى شارك فيه الله والطبيعة تغدو شجرة يحرص على رعايتها حتى تثمر من جديد . فقد ابدع وشارك فى الخلق ولذلك ترسب فيه هذا الدأب من صغره ، يتناول الأشياء ويتعامل معها بإبداعه فيخلق منها شيئاً آخر .

ويتداعى بالأحداث إلى الوراء فيقول :

ففى الموسيقى ترنم المصريون مع اخناتون فى المعبد بتراتيل الدين منغومة تحمل الإبداع المصرى فى النغم الذى تتلمذ عليه افلاطون فى مدرسة عين شمس طويلاً ثم دعا الاغريق بعد ذلك إلى تربية ابنائهم فى كتاب الجمهورية والقوانين وفى العصر الوسيط جاء القرآن بآيات بينات ومن لدن حكيم عليم ولكن مصر وحدها وجدت ان الدخول إلى القلب بجانب العقل لمعنى الذكر الحكيم احرى به ان يكون منغوماً فظهرت فى مصر المدرسة الأولى للتنغيم فى الترتيل الدينى .

وعن المكان فيحدده دكتور حسين مجيب المصرى بالدولة العثمانية وبالتالى فالمكان هنا يتداخل مع الزمان فيذكر .

ان المساجد فى تركيا زمن الدولة العثمانية كانت تغص بالمصلين ، ومما جرت به العادة ان المصاحف كانت تعرض خارج المسجد على مناضد خاصة بها ، وكان القراء يتداولون القراءة عليها وكان من يبيع المسابح فى هذا الشهر رائج البضاعة ، كما كان كثير من الاتراك ، يؤثر ان يفطر بالمسجد . وبينما تغمر مدينة استامبول باضواء المصابيح تمد حبال بين المآذن وتعلق عليها المصابيح المنارة . كما جرت العادة ان تؤلف من المصابيح اشكال على هيئة عبارات تقرأ فتشكل من المصابيح عبارة مثل « اهلاً يا رمضان » مثلاً . كما تشكل من هذه المصابيح المعلقة صور كصورة مدفع أو ما شابه ذلك .

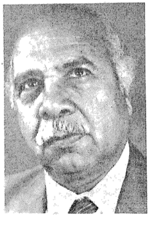


الفنان سعد كامل

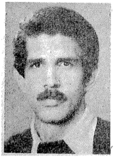


حسين مجيب المصرى

فرج العنترى



د. صلاح الراوى



اما عن الاحتفال الشعبى لدى الأتراك فيقول :

إن الأتراك لهم ولوع بمشاهدة ما يسمى بتمثيليات القره كوز وخيال الظل فى شهر رمضان وبينما كانت تمثيليات القره كوز ذات طابع فكاهى كانت تمثيليات خيال الظل تتألف من قصص حب تاريخية مستمدة من التراث الإسلامى وقد تعبر عن الخيال الشعبى للحكام أو المبادىء الصوفية . وكان لخيال الظل منزلة عظيمة عند الأتراك خاصة فى شهر رمضان حتى كانت تمثيلياته تعرض فى قصر السلطان .

وعن العاب الأطفال يذكر

كان الأطفال يخرجون فى ليالى رمضان وهم يحملون مصابيح بدائية تتألف من وعاء لبن الزبادى فيه شمعة مضاءة أو فتيل يضاء بالزيت ، وهم يترنمون بأغنيات شعبية خاصة بشهر رمضان ويطلبون من المارة ان يعطوهم شيئاً من النقود قائلين أنه ثمن الزيت .

هنا يعقد دكتور حسين مجيب المصرى مقارنة بين الألعاب الشعبية للأطفال من المصريين والأتراك فيقول .

ان فانوس رمضان الذى يحمله الأطفال فى مصر ويغنون وهم يطوفون به ، يقال ان الخليفة المعز لدين الله الفاطمى حين دخل مصر فاتحاً كان مقدمه من الغرب فخرج المصريون لاستقباله يحملون المصابيح ويقال ان هذا كان فى شهر رمضان وبقيت هذه العادة يمارسها الأطفال مما يطلعنا هذا على وجه الشبه بين ألعاب الأطفال الرمضانية فى مصر وتركيا .

على ان هناك ألعاب اخرى كان أطفال مصر يمارسونها فى شهر رمضان منها مثلاً عود مكسو بمادة إذا اشعل فيها النار اطلقت شرارات بيضاء متقطعة وتسمى هذه اللعبة (الشمس والقمر) كما وجد نوع من الكبريت إذا اشعل كانت شعلة مختلفة الألوان ويسمى (كبريت الهوا)

ويضيف قائلاً

وربما كانت اغنية حالو يا حالو التى يتداولها الأطفال من كلمة حلاوة فى العامية أو من كلمة حلوان فى الفصحى وهى تعنى ما يدفع للراقى أى يرقى من السحر وفى مختار الصحاح الحلوان هو ما يعطى على الكهانه .

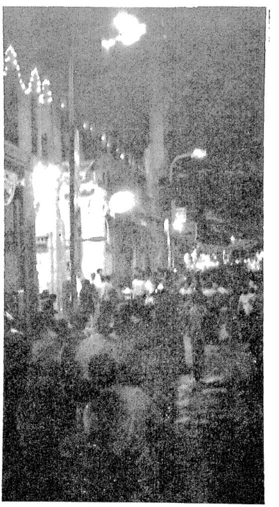
يتخذ المكان هنا انتقالات فيما بين المدن والأرياف يذكر الأستاذ صلاح الراوى أن مصر تتميز بتعدد مناطقها الثقافية وهو أمر راجع مع الوحدة الثقافية العامة إلى تنوع لا يمكن انكاره فى الملامح الخاصة ، لكل منطقة فلدينا النوبة وسكان البادية وسكان الريف وسكان المدن . ومن الملفت ان ظواهر اجتماعية كثيرة ستجىء متميزة فى كل منطقة بميزات خاصة كعادة الزواج ومظاهرة الاحتفالية على سبيل المثال . لكن الظاهرة الرمضانية تبدو فى نظرنا ظاهرة (مجمعة احتفالياً) حيث لا نجد إتساعاً فى الفروق من منطقة إلى أخرى فالتنويعات المتعددة على اللحن الاساسى لا تجىء شديدة التباين مع بعض هوامش محدودة للاختلاف .

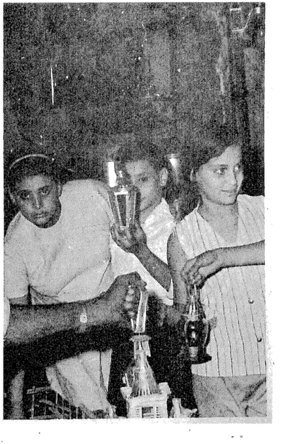
ويدل على ذلك بقوله

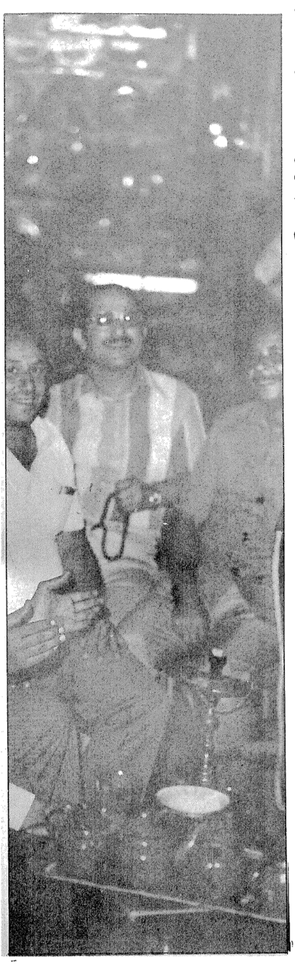
لو اخذنا توقف ظاهرة الاحتفال بالأولياء خلال هذا الشهر فى منطقة مطروح وهى منطقة حافلة بالأولياء ذلك ان تقاليد الاحتفال بالأولياء عندهم تبدأ فى المساء وتنتهى قبل ظهر اليوم التالى حيث يتناولون أنواعاً خاصة من الأطعمة كبند شعائرى من بنود الاحتفال وبطبيعة الحال لا يمكن تحقيق ذلك خلال النهار الرمضانى بينما غياب مثل هذا البند من احتفالات مناطق اخرى لن يمثل عائقاً للاحتفال ذاته وهذه فرضية ندعو باحثى الفولكلور الأفاضل بمحاولة اختبارها ولكنها على اية حال ليست الفرضية الأخيرة .

كلمة أخيرة يركز عليها الباحث صلاح الراوى

من الأمور الخاطئة أن نطبق على الظاهرة الرمضانية قواعد البحث التقليدية فأقصى ما يمكن ان نحصل عليه عندنا من وثائق شعبية فى هذا







الخصوص سيكون منحصراً فى دائرة ضيقة ومضللة وهى دائرة جمع أحاديث من الرواة حول الظاهرة بينما يقتضى الأمر معايشة الجامعين والباحثين لمناطق مختلفة ورصد مظاهر الممارسات رصداً عيانياً . وهو أمر غائب على اية حال ومن ثم تكون الآراء فى غالبيتها قائمة على التخمين والاحتمالية . ولا نعفى آرائنا من هذه الصفة .

يطرح الزمان تغير دورة اليوم ، ويقول الأستاذ صلاح الراوى .

يتعدل النظام اليومى خلال الشهر بصرف النظر عن دوران التقويم القمرى الذى يجعل شهر رمضان يدور على كل فصول السنة . فلنتأمل الموظف فستجده متعللاً بالصوم ولا تتجاوز ساعات عمله الحيز الاعتيادى وهو موقف لا علاقة له بالعقيدة ثم يقضى بقية نهاره إما نائماً وإما أمام جهاز التليفزيون متلقياً غير مشارك فيما يمكن ان نسميه ظاهرة احتفالية اعلامية . بل لعله يتلقى المقرر السنوى من الارشادات والنصائح وهو بين النوم واليقظة لغياب الأبتكار فى نقل هذه الأرشادات .

ثم ينتقل إلى بعد أخر من شخصية اخرى

اما الفرد فى هذه الطائفة وخاصة ابناء الريف ، فإن الأمر بالنسبة لهم مختلفاً فالأرض لا تعرف اعتذاراً بالصوم فى مجال الوفاء بمتطلباتها الاساسية والدقيقة المواقيت ، ثم بعد الأفطار تختلف ولو بصورة نسبية ، ولكنها دالة فالاستجابة الاجتماعية والجماعية مما يؤدى لتعدد اشكال الممارسات وان كان الانتشار الاعلامى الحديث يحدث تغيراً ملموساً فى هذا الجانب والدليل على ذلك أن المناطق التى لم تطلها الذراع الاعلامية ما تزال وستظل تمارس ما دأبت عليه من أشكال تعبير شعبيه هى من عاداتها وتقاليدها وابداعاتها .

ويرى الفنان سعد كامل فى رمضان فرصة لاستعراض كافة الفنون التشكيلية الشعبية فيقول .

يبدو شهر رمضان كمهرجان مفتوح للفنون الشعبية بجميع عناصرها وأشكالها ، يتجاوز فيه المصنوع خصيصاً لمناسبة الشهر وما هو قائم بالفعل منذ زمن ، فالمساجد والاسبلة وأبواب القاهرة القديمة والمناطق الاثرية الإسلامية بكل ما تحمله من فن معمارى يمثل الفن التشكيلى الإسلامى تقام حوله وفيه الأحتفالات الشعبية كمتحف مفتوح .

كما أن الموكب الذى يقام فى بداية رمضان ونهايته كان يمثل مهرجاناً كبيراً لكل الحرف والصناعات تخرج على عربات فهى تعلن عن الحرف والصناعات وتؤكدها ويضيف .

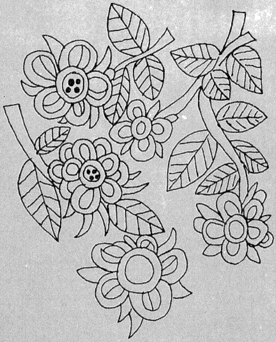
ان صناعات كثيرة ترتبط بهذا الشهر فالمناطق الشعبية كمنطقة الربع (بجوار باب المتولى) والسيدة زينب والأزهر والقلعة تستعد لصناعة الفوانيس ويحاول الفنان الشعبى صانع الفانوس ان يبتدع فى كل عام أشكال مختلفة منه وكل شكل له اسم ومنه المربع والمسدس والمثمن والمروحة . ان تقطيع الفانوس لاجزاء ثم تركيبه بطريقة معينة يعبر عن شكل فنى اصيل كما ان تلوين الزجاج والرسم عليه باشكال من الطيور والورود يحمل دلالة شعبية كان لها وظيفتها وشكل تعليق الفوانيس مع اضاءتها ليلاً يعطى جواً تشكيلياً رائعاً .

كذلك صناعة الشمع الذى كان يصنع باشكال مختلفة مثل أشكال الزهور وباحجام مختلفة ، وتتخذ صناعة الحلوى تشكيلاً مختلفة مثل العروسة والجمل وغيرها وتزدهر فى نفس الوقت أنواع معينة من الملابس التى تصنع للكوديات يتم تزيينها وتشكيلها بتشكيلات مختلفة .

ان مناخ الاحتفال بشهر رمضان يتيح للفنان الشعبى فى صناعات مختلفة ان يبدع فى أشكال عديدة والمناخ الدينى الذى يحفل به هذا الشهر من مواكب وحلقات الذكر والتسابيح يعطى للفنان فرصة لاستلهام موضوعات عديدة كما كان محمود سعيد وراغب عياد يستلهمان اعمالهما من هذا الجو .

وشوشة

جمال القصاص



مالذى أيقظ الخفاش فى عريشة اللبلاب
استنوم العشب فوق ركبة الدرج القديم
ما الذي خبأ الصبىُ فى الخصلة الجميلة !؟
كلُ ليلٍ مالَ إلى حضنها
لم يصلها إلى حلمها
كل حجرٍ دارَ على ظلها
لم يصلها إلى مائها

* * *

السماءُ رمادية
والحوانيتُ مقفلةٌ
والبناتُ يهندسن رمانهنَّ
يُفرْفطنَةٌ ملحاً غامضاً فى فضاء الجسدْ
حين غادرتها
كان بالباب وشوشةٌ ، . .
وشمٌ قديمٌ
لم أنتبه .

* *

ربما . .
كانتِ تدخل فى المرآةِ ملامحها
تُثَبِّتُ صورتها فى شحوب الإطارْ !



اللباد

اتجاهات التغيير الثقافى

د. سمير حجازى

— ١ —

يواجه المجتمع المصرى فى الآونة الحاضرة تغيراً سريعاً فى بنائه العام . وهذا التغير أصاب وما زال يصيب نمطاً عريضاً من أنماط الحياة الاجتماعية والحياة الثقافية على السواء . ونستطيع أن لمس ذلك بوضوح فى تغير شكل العلاقة بين الفرد والجماعة ، أو بين الفرد والمجتمع ، كما نستطيع أن نلمسه فى تغير نظرة الفرد لعلاقاته الجماعية والفردية ، وفى تغير نمط أنساقه الفكرية ، أو بالأحرى نستطيع أن نلمسه فى تغير نظرته للعالم . ويظهر أثر ذلك لدى الأفراد فى صورة نزوع نحو الاستقلال عن الجماعة أو فى صورة انغلاق على الوجود الشخصى . نظراً لزيادة اتساع الهوة الفاصلة بين النمط النفسى لدى الفرد والنمط النفسى لدى الجماعة . فشيوع المستحدثات التكنولوجية فى العشر سنوات الأخيرة فى مجالات عديدة من مجالات الحياة الاجتماعية ، ونمو الصناعات المصرية والمعرفة العلمية والتكنولوجية قد صاحبه نمط من أنماط التغير فى بنية القيم الثقافية تعد المسئول الأول عن انهيار بعض القيم القديمة ، وبزوغ قيم أخرى جديدة . هذه العملية الجدلية (أعنى عملية انهيار القديم وبزوغ الجديد) التى تحدث الآن فى بنية القيم الثقافية فى مصر يعتبرها فريق من المثقفين دليلاً على تحلل القيم بوجه عام ، بينما يقرر فريق ثان وجود هذه المظاهر ولكن إلى جانب ظهور بعض القيم الثقافية الجديدة .

ورأى الفريق الثانى كما هو واضح له سلامته ومنطقه الخاص ، لأن القيم الجديدة يمكن أن تنشأ جنباً إلى جنب مع بعض القيم القديمة بحيث تنساب بعض أجزاء القديم فى الجديد وتساهم فى بنائه بصورة معينة .

— ٢ —

ومن البديهى أن معظم التغيرات التى اعترت وما زالت تعترى البنى الاجتماعية والثقافية الآن هى النتاج المباشر لجملة الظروف الموضوعية التى أنجبتها حرب ١٩٧٣ . ومن أوضح آثار ذلك ربط النظام الاقتصادى المصرى بنظام الاقتصاد العالمى ، ذلك الربط بين النظامين قد أدى إلى احداث تغير فى نظام الملكية وفى نظام تقسيم العمل . كما أدى إلى ظهور شكل جديد من أشكال الصراع بين الجماعات والفئات الاجتماعية الجديدة نتيجة سوء توزيع الدخل بين الأفراد من جهة وظهور اتجاهات سياسية جديدة من جهة أخرى . ويمكن أن نعتبر ظاهرة الحراك الاجتماعى ، (أعنى ظاهرة انتقال فرد أو فئة من طبقة اجتماعية إلى طبقة اجتماعية أخرى) مظهراً من بين المظاهر .

— ٣ —

تلك العوامل وقد أوردناها مبسطة وموجزة وهى العوامل التى أدت إلى خلق نظرة جديدة للعالم نشهدها على وجه الخصوص فى اتجاهات ومواقف الفئة المثقفة .

فقد حاول البعض القيام بعملية توفيق بين الثقافة المصرية والثقافة المعاصرة ، ورأى ضرورة الجمع بين الأصالة والمعاصرة أى الأخذ ببعض أجزاء من التراث وبعض اجزاء من المعاصره ، وحاول فريق ثان أن يدعو إلى الاعتماد على التراث وحده باعتبار أنه يتضمن كافة الأسس اللازمة للنمو والتطور الحضارى الشامل . ويقدم أساساً موضوعياً لحل مشكلات الحياة الاجتماعية والفردية . وهذا يعنى أن الفريق الأول قد دخل بصورة مباشرة فى صراع مع الفريق خاصة ومع الثقافة التقليدية عامة .

وقد بدأت الضغوط التى ينطوى عليها هذا التغير فى مواقف الفريق الأول حيث كان عليهم أن يوفقوا بين المطالب المتعارضة لثقافتين مختلفتين كما بدت هذه الضغوط فى الصراع بين الأجيال وفى الصراع بين بعض الفئات والجماعات .

— ٤ —

ورغم ان القارىء يستطيع أن يدرك بعض مظاهر التغير فى بعض مجالات الحياة الاجتماعية

والثقافية إلا أن طبيعة اتجاه التغير ما زالت لم تتحدد بعد بكيفية واضحة أو بصفة نهائية . وعلى هذا الاساس نستطيع أن نعلل ظاهرة انعزال فريق من المثقفين عقب مرحلة التغيرات التى ظهرت فى منتصف السبعينات ونستطيع أن نعلل أيضاً ظاهرة استجابة فريق آخر من المثقفين لتلك التغيرات نظراً لأنها تساهم فى تدعيم أوضاعهم الفردية وتحقق لهم امتيازات اقتصادية جديدة ذلك مثل الفئات التى تبنت ايديولوجية الطبقة الجديدة وحاولت ان تتكيف مع اتجاهاتها واتجاه التغير الجديد على المستوى الأخلاقى والتاريخى .

هذا التكيف من جانب هذه الفئات أو غيرها لا يعنى أن القيم المصرية الراهنة تستطيع أن تتكيف مع القيم المعاصرة . أعنى قيم المجتمع الصناعى الحديث ـ سواء كان رأسماليا أو اشتراكياً ـ ولا يعنى فى الوقت نفسه أننا نستطيع أن نغض النظر عن التغيرات الحاسمة التى اعترت وما زالت تعترى ميزان القيم منذ منتصف سبعينات هذا القرن حتى الآن ، تتجلى بوضوح فى الشعور العام بأزمة القيم المصرية التى نلمس أدق مظاهرها فى فقد الفرد فى المجتمع القاهرى بعض أسس اخلاقياته العميقة .. ولا يعنى فى النهاية أننا نستطيع أن نتجاهل ذلك الاتجاه العام الذى ينمو ويتطور بين الحين والحين سواء عند الفرد أو عند الجماعة ، ألا وهو محاولة التشبث بسلطان العقل ومحاولة الحكم على العالم وفق معايير نفعية . ويمكن أن نرى فى زيادة اتجاه الأفراد نحو اعتبار العمولات الصورة المثلى للمداخيل وزيادة ونمو المؤسسات الفردية والمشروعات التجارية ذات الربح السريع . واعتبار « رجل الأعمال » نمط مثالى للسواد الأعظم من جيل الشباب مظهراً من بين هذه المظاهر . يحدث هذا التغير فى المرحلة الراهنة فى قيم الأفراد كما يحدث فى قيم الجماعات .

ـ ٥ ـ

ان انتشار المستحدثات التكنولوجية فى حياة الفرد وفى حياة المجتمع والتحول التدريجى فى العلاقات الاقتصادية والاجتماعية يعد السبب المباشر فى تغير شكل العلاقات الانسانية بين الفرد والفرد أو بين الفرد والجماعة ، ويتجلى ذلك بوضوح فى حياة المجتمع القاهرى حيث تخلخلت العلاقة بصورة بارزة بين أفراد الأسرة وبعضها وتجاوزت مفهوم الوحدة المشتركة إلى مفهوم الاستقلال بحيث أصبحت تتألف من أفراد شبه مستقلين وبذلك أصبح من الميسر على أحد اعضائها الانفصال عنها بصفة مؤقتة أو بصفة نهائية فى صورة الهجرة إلى الخارج أو فى صورة الهجرة إلى الداخل .

ان التغيرات الجديدة التى طرأت على بنيات المجتمع القاهرى ألزمت الفرد أن يتكيف معها تكيفاً يقتضيه التغير فى بعض عناصر بنائه النفسى وهذا التغير الذى يواجهه الفرد يواجه



المجتمع مثيلاً له فى معظم عناصر بنائه . وتغير هذا الأخير تغيراً مطرداً لا ينقطع ، قد يصل فى حالات معينة إلى درجة تضطره إلى إحداث تغير خطير فى معظم عناصر صلته بالناس والعالم من جهة وفى تنظيم شكل العلاقات بين الأفراد وبعضها ، وفى تشكيل عناصر بنياهم الفكرية من جهة أخرى .

ان انتشار المستحدثات التكنولوجية وزيادة حركات التصنيع ، أصبحت تمثل اليوم عناصر أساسية فى تشكيل جانب كبير من جوانب البنى الثقافية فى مصر . وفى استطاعتنا أن نعتبر شيوع الأدوات الحديثة فى حياة الأسرة الحضرية واستعمال الأجهزة (الالكترونية) فى الإدارات الخاصة والعامة وظهور الفكر الوضعى فى ميدان النقد الأدبى وتطوره فى الميدان الفلسفى خاصة مظهراً من بين هذه المظاهر .

ولقد نرى مظاهر أخرى فى ميل الفرد المبدع نحو الاقتصاد فى لغة التعبير الفنى والاعتماد على الجمل القصيرة المكثفة وفى رسم شخصيات مجردة لا تنتمى إلى زمان أو مكان معين . وفى تحول اتجاهه الأدبى من الواقعية إلى الواقعية الرمزية . وفى تخليه عن معالجة الشكل الروائى التقليدى وفى ميله نحو معالجة الأشكال القصيرة فى ميدان الابداع الأدبى بصفة عامة .

ـ ٦ ـ

ان شكل العلاقة التى كانت قائمة بين الفرد وبين الجماعة فى المدن الكبرى قد تغيرت نتيجة فقد الإتزان المنشود . أو بالأحرى نتيجة فقد تكاملها النفسى الاجتماعى ويظهر أثر ذلك بوضوح فى سلوك الفرد نفسه فى صورة الشعور بانفصاله عن الإطار العام للمجتمع . هذا الشعور يبرز عند الفرد القاهرى عندما يكون الشعور بعدم الإلتئام مع المجتمع شعوراً بارزاً . وتحت هذا الشعور ينتج مجموعة مواقف ذات دلالة خاصة تشير إلى عدم الحاجة إلى الالتئام بالجماعة . ومن أبرز مظاهر هذا الشعور هو الإندماج السطحى أو الضئيل فى الجماعة أو شعور الفرد القاهرى انه يمثل قوة مستقلة تفصلها عن الجماعة حدود واضحة

هذا يعنى أن المجتمع لم يعد يمثل القاعدة الأساسية التى تحقق للفرد توازنه المنشود نظراً لأن بنائه (أى بناء المجتمع) قد أصيب بتصدع بالغ . وهذا القول لا يعنى ان القاعدة الأساسية التى يمثلها المجتمع تعتبر بناء ثابتاً . فالبنى الاجتماعية والثقافية بوجه عام بنيات تتضمن عناصر ذات حظ من الثبات وعناصر أخرى ذات حظ من الحركة والتغير .

ولما كانت الفترة التى تلت الحرب فترة تغير سريع فاننا نستطيع أن نفسر ظاهرة فقدان التكامل الاجتماعى فى المرحلة الراهنة على ضوء تصدع بنية المجتمع ، وتصدع بنية الجماعة .

ويمكن أن نعتبر التلاشى التدريجى لصورة التعاطف الذى يجعل الجماعة بمثابة التعبير العاطفى عنه وعدم نزوع الفرد القاهرى نحو الجماعة ، وحلول عضويته الطبقية محل عنصر القرابة مظهراً من بين هذه المظاهر .

ان التغير الذى طرأ على بنية العلاقة بين الفرد والجماعة فى المجتمع القاهرى يمكن أن يكون راجعاً إلى التغير البارز فى بنية القيم الثقافية . فتحطيم اطار القيم الذى كان قائماً بين الجانبين جعل الجماعة تفقد قوتها الفعالة لضم الفرد إلى بنيتها الخاصة .

هذا القول يعنى أن جانباً كبيراً من ظروف المجتمع بعد الحرب تعد مسئولة بشكل مباشر وغير مباشر عن طبيعة اتجاه التغيير الثقافى من جهة وعن طبيعة اتجاه التغيير النفسى عند الفرد والجماعة من جهة أخرى . فاندفاع الفرد القاهرى نحو الأتجاه الانطوائى . واندفاع الجماعات نحو هجرة البيئة (كالهجرة من القرية إلى المدينة أو الهجرة من المدينة إلى الخارج) كلها تصرفات ذات دلالة خاصة فى بنية المجتمع وفى بنية الثقافة .

هكذا يمكن أن نعتبر ظروف **المجتمع الاقتصادية والاجتماعية أساساً موضوعياً لتفسير** أنماط عديدة من أنماط إتجاه التغيرات الاجتماعية والثقافية التى ظهرت فى المرحلة الراهنة . وبناء على هذا فاننا نستطيع أن نفهم كيف أن جانباً كبيراً من هذه الظروف يعد مسئولاً عن التصدع الذى طرأ على بنية القيم ، ومسئولاً أيضا عن تحول شكل العلاقة بين الفرد والمجتمع ، وان هذه المسئولية تنهض أساساً على وجود إطار من التآزر لصياغة كافة عناصر العلاقات بين الفرد والجماعة . على ضوء هذا الفهم يمكن للقارىء أن ينقب فى أحوال المجتمع وفى اتجاهاته السياسية والاقتصادية ليعرف أسباب فقر بعض مؤسساتنا العلمية والصناعية للأيدى الفنية ، ويمكن أن ينقب كذلك عن أسباب تحلل بنية الأسرة القاهرية أو فقد الفرد بعض أسس اخلاقياته ، أو فى فقد الآثار الثقافية معانيها ودلالتها المباشرة فى ميدان الابداع الثقافى عامة وميدان الابداع الأدبى خاصة

قصة قصيرة

الذي يعوى

محمد كمال محمد

فى البعيد ، قبل إغماضة الغفوة ، لمحها غائمة الملامح فى حركة التواثب وسط السيارات المتوقفة للضوء الأحمر . . تقلقل تحته الحجر المرتفع ، خز طرفه المدبب مؤخرته . .

انفتحت عيناه تنفض الغمضة . . انحسر خدر الإغفاءة لهجمة القلق ترج صدره . .

فى جواره كانت صحف الصباح المتبقية دون بيع تفترش رصيف الميدان . . نهض واقفا دون أن يحملها ويتقافز فى الشارع عاويا بنداءاته . .

خطا بجوار الرصيف ثم توقف لا يريدها ان ترتاب فى مراقبته لها . .

عاد الى حجره فى ظل الكوبرى المنخفض . . أسند رأسه الى القائمة الأسمنتية الباردة . .

هدرت أمامه دراجة بخارية فانتفض منزعجا ، سأله راكبها عن الصحيفة المسائية فرد متوترا انها لم تأت بعد . . أعصابه المتهاوية تتزامن مع موجة خوف واكتئاب . . تململ لتأخر الصحيفة التى لا تجىء إلا بعد أن يرهقه السائلون عنها . .

أطلق نظراته تجاه ابنته بالقلق المبهم ينشب أظافره فى داخله . . ابتسامتها تضعها على شفتيها وهى تلوح لراكبى السيارة بعلب المناديل الورقية . . تتراجع متوقفة الابتسامة . . تهل على سيارة ثانية بابتسامة جديدة . . تبقى خصلة الشعر المسدلة على جبينها ضاحكة . .

حول وجهه بعيدا عنها . . تشاغل بالنظر الى واجهات الدكان الثلاث على ناصية الشارعين . . حملق فى لمة المقاعد المعدنية المكومة تغطى الرصيف عند باب الدكان . . تذوب يده من قسوة طول النهار إن لمست واحد منها . .

تزاحمت الأصوات فى مداخل الشوارع الثلاثة ووسط الميدان . .

فى صفرة الشمس الواهنة يبرق خصرها بحزامه الذهبى . . تلاحقها العيون من داخل السيارات تخطر بساقيها الملفوفتين على الرصيف . . خطواتها فى ارض الزقاق صعبة بكعب الحذاء المرتفع بدلته بالواطىء . . ينغرز حتى نهايته فى طين المجارير الطافحة . . تحاذر غسل وجهها فى الصباح لكى لا تفقد الشبر الباقى دون مياه نتنة فى ارض الزقاق لصق جدار البيت . . تشيح فى ضيق عن لمة النسوان فى مداخل البيوت يحتمين بعتباتها من الطفح الكريه . . تلقى بوجهها لصنبور الماء عند بائعة الزهور فى دكانها المجاور للميدان . .

عوى بصحيفة المساء متقافزا ، يلوح بنتائج الثانوية . . تلفت حواليه عندما اقترب من علب المناديل فوق الرصيف لتطالع فى الصحيفة رقمها . قبعتها القطنية ملقاة فوق علبة الكرتون الكبيرة لتعرى شعرها الفاحم . خلعت القميص الواسع الموسوم فى الظهر باسم المناديل ، لتلبس بلوزة ضيقة زاعقة اللون . . تتباعد حين يقترب منها . . ينزل الشارع فتصعد الرصيف . . تنيم العلبة الوردية الناعمة على حدها المتضرج بلونها . . فاتنة كأمها . .

ثقلت حركة السيارات . . لمحها واقفة عند واجهة الزهور تنشر الصحيفة التى اشترتها صاحبة الدكان بين يديها . . اسرع الى فرحتها . . احتضنها مباعدا بين ذقنه النامية وخدها كى لا تؤذيه خشونتها . . وهى تعانقه أحس حنانها . . لكن ثمة أشياء تحبسها تحت جلدها . . يود أن يعرفها ليحلم لها ، مثلما جعلته يحلم وهى تكلمه عن الجامعة . . كان يسألها كم بقى لها من الشهور لتتوظف بالشهادة التى تمتحنها ، هونت عليه انها ستعمل بطريقة ما . . قال لها كونى قريبة منى . .

تركته على رصيف دكان الزهور وذهبت بمناديلها . . استكانت حزمة الصحيفة تحت إبطه وارتكن الى الجدار . . عدل بيده الخالية طاقيته وعينه عليها فى البعيد . . يحس بالساعات حبلى اخافه ان تنفرط وشيكا الى دقائق تضع حملها . . فمن الذى تلغ يده فى الدم المنسرب من الظلمة الغامضة . . يلملم الأحشاء . . ويجتث من بينها الحبل السرى ؟

ـ « رأت أمها من يومين فى سيارة أجرة مع زوجها . . جرت تقبلها »

تصلبت ملامحه . . حدق غائبا فى وجه المرأة . . ثم حدق هناك .

ـ « أخطأت بالسماح لها تلك المرة بزيارتها »

عوى :

ـ « كنت أظن أنها مرة . . وتنسى »

قالت بائعة الزهور :

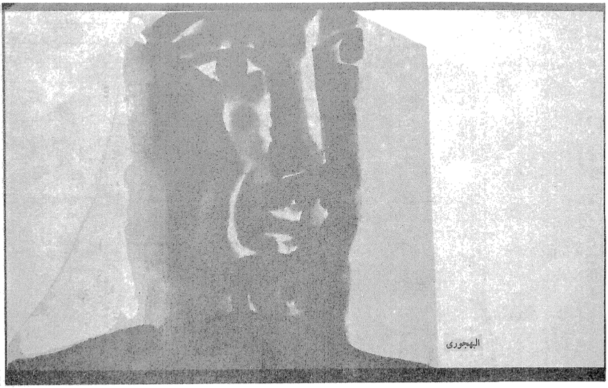
ـ « ربما تنساك انت »

أجفل . . تهاوت نظرته على وجه المرأة مرتعدة . .

ما يكسبه يضعه تحت يديها . . الطعام ما تشتهيه نفسها . . تشترى الشطائر من مطعم كبير . . تمتنع عن اللحم لأن زهمته تثير معدتها . . يجىء لها بالسمك والدجاج . . تأكل المدمس بالزبد لأن الزيت زنخ . . ترقب انتصاف الليل حين تنقطع الأقدام على السلم فى مدخل البيت ، فتفتح كتابها خلف الباب المغلق تاركة الحجرة الأرضية الضيقة ، وتململه للضوء فى نومه . . لها الآن عالم يخيفنى . . تلاعبنى لعبة الإستخفاء . . لا ينقصها إلا أن تعصب عينى حتى لا تقع عليها فى قربها منى . . القلب موجوع عليها . . جفت عروقى عطشا فمتى تبتل والساقية لا تخرج ماء . . حملت لها الكعك على ألواح الصاج ليلة العيد . . ملأت الفرن عواء عندما احترق صفان من الغريبة التى تحبها . . رششت السكر على الكعك وحملتها من فرشتها لتأكل قبل أن تنام . . نخاف الظلام لكننا لا نملك أن نمحو الليل . .

ـ « كنت اسكن قرب الزقاق . . أعرف أمها »

حول عن المرأة عينين منكسرتين . . قوية متمردة كانت . . تأكلنى ثورتها . . تضربنى اذا عويت غضبا . . تتقزز ملامحها كأنما



تشم رائحة كريهة . . تنقلب معدتها غثيانا . . تصرخ وهى تعتصر عنقى فى يديها انها تكره عوائى . . لو أنها حرة فى اختيارها لتركتنى - كلب لا يساوى - ونجت . . ستفقد عقلها كيوم فقدته حين رضيت بى . . يوما ستقتلنى . . تمزق صدرى بأظافرها . . كنت أمزق اذناى عجزا حتى تنزف الدم وأنا صغير يقلد الصبيان عوائى . . عندما قال لها أحدهم تعالى اختارت حرة الإختيار وذهبت . . قالت البنت ببراءتها لا تطلقها لكى تعود . . عويت عندها مجروحا . . وليتنى مقتول . . أنت حرة بالورقة لك أعطيها بغير عنوان أعرفه . . لا يجب أن أخطو اكثر . . على ان اتوقف فى أول الطريق لكى ابقى لابنتى . . نتدثر بثقيل الثياب فى الشتاء ولا نملك أن نتقى الوحشة والبرودة فى عالم ردىء . .

خلف عمود الإشارات الضوئية وقف بصحف الصباح . . يخفض العواء لكى لا يزعج الناس . . مكتفيا بذراعه المرفوعة بالمجلات وحزمة الصحف تحت ابطه . .

فى فم الميدان يرقبها تخطر عبر الشارع أمام صف السيارات المتوقفة . . منذ ساعات نزلت من سيارة الميكروباس التى حملت على سقفها علبة الكرتون ممتلئة بعلب المناديل . . أسرع اليها لينقلها معها الى الرصيف . . اخذت منه نصف جنيه اعطته للسائق فعوى لها يقول نصف الجنيه كثير . . عبست ملامحها محتجة . . نزلت من اذنيها حلقة كبيرة على هيئة قرط ، ونظارة جديدة سوداء تغطى عينيها . . التقطت علب المناديل من الكرتونة وابتعدت تتبختر جنب الرصيف ببنطلون الجينز . .

تدافعت السيارات تمرق الى مداخل الشوارع والشمس تتراجع لكنها تصب النار بعد على أرض الميدان . . مال بوجهه على حزمة الصحف يلتقط لأحدهم واحدة وعينه عليها فى البعيد . . مالت بوجهها إلى نافذة سيارة تبتسم . . اشتعلت اصابع قدميه فى الحذاء المطاط بالعرق الملتهب . . صعد الرصيف لبقعة الظل حول الحجر المقعد . . كانت أرض الميدان مفروشة بالسيارات الزاحفة ساعة الذروة . . وسطها كانت خوذة الشرطى تحت الشمس تلمع بلون الدم . .

قبل الإغفاءة يتلقفه القلق الغامض . . عندما يثقل جفناه تغيم ملامحها . .

ارتطمت بساقه حزمة الصحيفة المسائية فانتفض من الغفوة . .

ألقى نظرة متكاسلة خلف سيارة الصحف وهى تتوسط الميدان مبتعدة . . جاءت مبكرة هذا النهار . . فك الدوبارة من حول الحزمة وحملها تحت إبطه . . والميدان الهائج يتنفس القيظ . .

صرخت فرملة حادة وسقط رجل تحت عجلات سيارة . . انحسرت نظرته عن المشهد وانخطفت ناحيتها . .

لمحها هناك تقفز داخل سيارة . . قفز معها قلبه . .

جرى . .

تطايرت علب المناديل منقذفة أمام قدميه . .

تصاغر الميدان . . تقاصرت مساحته الواسعة . . انكمشت إلى أشبار . . عبرته السيارة فى دورة عجلات واحدة كوثبة ثعلب . . فى بطنه غطست واندفعت طالعة فى الجانب الآخر . .

لكنه رأى ابنته فى جوار رجل . .

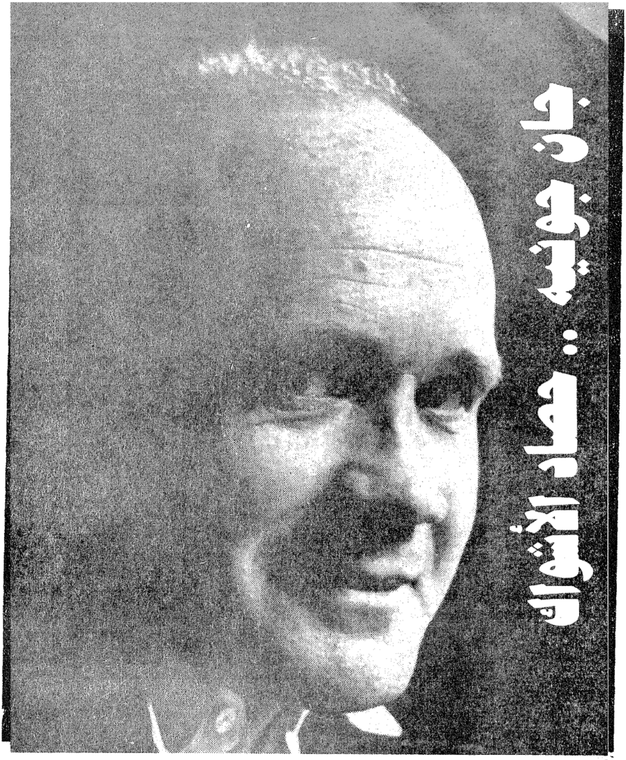
ركض خلفها . .

كرشفة نصل اخترق صدره المخبأ فى سجنه . . يقتحم لسانه ، يركبه ليطلقه من قيده يصرخ يناديها . .

تساقطت من تحت ابطه حزمة الصحيفة تفرش الأرض وتدهسها السيارات المارقة . .

اختبأت السيارة فى بطن البعيد . .

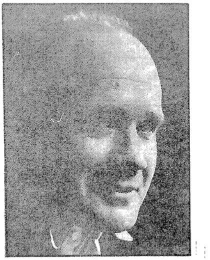
دار بحجل كدب . . معطوب الساق حول مناديلها المبعثرة . . عوى . .



جان جونيه .. حصاد الأشواك

د. هيام أبو الحسين

فى الخامس عشر من إبريل ١٩٨٦ توفى فى باريس أحد أعمدة ما سُمّى بالمسرح الفرنسى الجديد فى الستينات من هذا القرن ، كاتب غير معلوم الأصل ، صعب المراس والتحدى ، عاش عمره مؤرقا يتخبط فى ظلام داخلى مُدْلَهِمْ ، يبحث عن الحب ، لكنه يتنفس الكره والعنف ، ويستمرىء البغضاء ، يدافع عن المضطهدين والضعفاء ، ويصب على أهل بلده اللعنات ، إعتاد السجن ملاذاً ، والتشرد دنيا .. أدّق الأمن ، وقوات حفظ النظام ، وأثار ثائرة الجيش ، وأحرج وزارة الثقافة حين إحتضنته ، ولم يقنع بما آتاه داخل بلاده ، بل أدت مواقفه المتطرفة إلى حساسيات بين فرنسا وبعض الجيران ... إنه « جان جونيه » ـ القديس الشهيد ، فى نظر الفيلسوف جان بول سارتر ، و « قديس الشر » حسب رأى الكاتب هنرى باتاى و « غرّة كتاب عصره » على حد قول الشاعر ، جان كوكتو ، وكلهم من زاوية معينة ـ محق فى نعته بهذا وذاك ، وإن كنا نفضل بدورنا أن نسميه حصاد الشوك .. بل الأشواك !!



ولد جان جونيه فى باريس يوم ١٩ ديسمبر من عام ١٩١٠ م ، من ابوين مجهولين . وبعد فترة وجيزة قضاها الرضيع فى حضانة للقطاء عهدت به هيئة الضمان الاجتماعى الى اسرة ريفية فى « مورفان » كى تقوم بتربيته فى مقابل أجر شهرى تتقاضاه . وهذا الأسلوب شائع فى الوقت الحاضر تفضله العديد من البلاد على تنشئه اللقطاء فى الملاجىء كى لا يشعر هؤلاء التعساء بأنهم مختلفون عن غيرهم ، لا أهل لهم ولا سند ولا دار . . . وقد ينجح هذا الاسلوب ، ويندمج الطفل ى الأسرة والبيئة التى وضع فيها ، خاصة اذا اسعده الحظ بالعيش بين « أبويين » لا يعتبر انه مجرد مورد رزق لهما ، بل يتبنّيانه بالفعل محاولين تعويضه عما افتقده من حب وحنان بلا ذنب ولا غريزة . . ولكن يبدو أن الوضع لم يكن على هذا النحو بالنسبة لهذا الطفل ، أو قل إن حساسيته المرهفة التى ستتفتق عنها كتاباته بعد سن الثلاثين جعلته يشعر منذ ذلك الحين أنه يعيش فى ضياع ، لا يعرف من أين جاء ، ولا يمتلك من الحياة حتى مجرد إسم عائلى يحدد ذوى قرباه . . كان فى طفولته « وديعا تقياً ، وتلميذا مطيعا » . . وذات يوم باغته من يكفله ، وهو يحاول أن يأخذ خلسة غير ذى بال من احد الأدراج ؛ ولم يتريث « الكبير » فى حكمة على الصغير بل أعتبره « لصاً » . . . ولصقت به هذه التهمة منذ ذلك الحين الى ان تحوّلت الى حقيقة واقعة غيّرت مجرى حياته .

كان جان جونيه وقتذاك فى العاشرة من عمره ، وظلّت كلمة لصّ هذا التى اطلقت عليه - فى لحظة ضعف - تطارده فى صحوه ومنامه ، يتردد صداها فى مسمعه ، وتوحى اليه بانه « لص » بالفعل . . . وكأن هذه الكلمة الرهيبة حملت اليه فجأة « الهوية » التى طال بحثه عنها : « حتى ذاك الوقت لم اكن شيئا ، ثم سمّونى لصاً فأصبحت لصّا » . . . واذا كان للإسم من الناحية السيكولوجية تأثير على الشخص ، فقد راح هذا الطفل يؤكد إستحقاقه لهذا الإسم الذى « اكتسبه » بنفسه ، وتحت تأثير الإيحاء الخارجى - الذى سرعان ما يتحول فى هذه السّن الى إيحاء داخلى ثم اقتناع ذاتى - اخذ جان يرتكب من الحماقات ما يجعله يحيد تدريجيا عن الطريق السوىّ الى أن دخل سجن الجانحين من الأحداث وهو فى الخامسة عشر من العمر .

وفى السجن التقى جان جونيه بفئات عديدة من المنحرفين . . . ولم يكن هذا السجن - كالمعتاد - داراً للتقويم والإصلاح ، بل مكانا يتلقى فيه النزلاء دروساً جديدة فى الإجرام ، ويقاسون الواناً من الذلّ والهوان ، فيعتادون المراوغة والنفاق ، ويسعى الصغار الى إستدرار عطف الكبار واكتساب مودّتهم للحصول على حمايتهم ، ويدفعون ثمن ذلك من أنفسهم وكرامتهم . . . وكان من المقرر ان يبقى جونيه فى هذا السجن الى ان يبلغ سنّ الرشد ، غير انه نجح فى الهروب منه وهو فى العشرين من العمر ، والتحق بالجيش . . . ولكنه اشتاق الى الحرية ، ففرّ بعد بضعة ايام « حاملا معه » حقائب بعض الضباط « السود » . . ووجد جان جونيه نفسه على قارعة الطريق بلا مال ولا مأوى فقرر ان « يستفيد » مما تعلّمه فى الإصلاحية ، فاحترف الخروج على القانون واللصوصية . . . !

استطاع جونيه أن يتسلل عبر الحدود ، واخذ يجوب ارجاء اسبانيا وايطاليا ويوجسلافيا والنمسا وبولندا . . . لا يستقر به المقام فى أى مكان ، فهو أينما حلّ يحمل فى داخله الشعور بالاغتراب وعدم الانتماء ، والنقمة على المجتمع الانسانى ، تلك النقمة التى تحوّلت لديه الى طاقة تخريبية هدّامة . . . وفى كل بلدة يتكرر السيناريو : خروج على القانون ، ثم السجن ، ثم الطرد . . . خالط البحارة واللصوص والمهربين ، وشاركهم أنشطتهم ولهوهم غير البرىء . . . سار حتى كلّت قدماه ، وجاع حتى تغذى على الثمار البرّية الأعشاب ؛ بثّ شكواه للمراعى والأكمة ، وأودع هواجسه الهضاب والأحراش . . . وبعد تسع سنوات (١٩٣٠ - ١٩٣٩) عاد الى فرنسا ليجد نفسه فى السجن من جديد ، إذ قبض عليه للسرقة وللهروب من الجندية . . . لكن المحكمة العسكرية التى مثل أمامها أفرجت عنه « لاختلال قواه العقلية » ! وهذا التشخيص يلقى الضوء على ما تتضمنه تصرفاته - وفيما بعد كتاباته - من تطرف وهواجس وتخبّط ، لا يمكن أن تصدر عن شخصية متزنة سويّة !

وفيما بين ١٩٤٠ - ١٩٤٧ عاد جان جونيه الى السجن أكثر من مرة لارتكابه المتكرر لجريمة « السرقة » ولكن شيئا ما قد اعتراه جعله يختار سرقة « الكتب » بالذات ، لقد أصبح الشريد اذن « قرّاءة » ، يجد فى الكتاب صحبة ومتعة ، أو ربما هروب من الواقع الذى يمقته . وفى زنزانة من سجن « فرين » حدثت يوما المعجزة (١٩٤٢ م) اذ انتقل جونيه من القراءة الى الكتابة ، وبدأ يسجل ذكرياته وهواجسه ، وتجاربه المذهلة المروّعة فى قاع المدن والموانى ، وفى رحاب الطبيعة ، ووراء القضبان . . . أربع مجلدات ظهرت خلسة (١٩٤٤ - ١٩٤٧) من مطابع احدى المجلات (الاربالیت) لفتت اليه انتباه المفكرين والأدباء والفنانين) فتدخل جان بول سارتر وجان كوكتو وبيكاسّو لدى السلطات ونجحوا فى الحصول على قرار بالعفو عنه ، وهكذا طوى جونيه صفحة السجن الطويلة التى استمرت اربعة عشر عاما . . . وان ظلت تصرفاته وكتاباته مرتبطة الى آخر العمر بتلك الحقبة التى عاشها بين الجنوح والتشرد والسجون ، والتى جعلته مرهف الحسّ الى اقصى حد فى ادراكه لمواطن الجمال والرّمامة على السواء ، يحب الحب المستحيل . . . ويستعذب العذاب . . . ويرى الموت دوما كامنا فى نبضات الحياة !

وفى عام ١٩٥٢ بدأت نشر اعماله الكاملة احد دور النشر الكبرى (جاليمار) مع مقدمة ضخمة كتبها سارتر تحت عنوان « القديس جونيه ، ممثلا وشهيدا » . وهذه الدراسة المتحمسة اثارت حولها كثيراً من الجدال . فقد كان سارتر يميز فى ذاك الوقت بما سمّاه النقاد « أزمة التقارب مع الشيوعية » ، وهو تقارب انقلب الى تباعد حين ادرك « عاشق الحرية » ان الشيوعية لم تحقق الاشتراكية ، وانها تحوى شعارات رنّانة تخفى وراءها قمعا فعليا للحريات الأساسية . غير ان سارتر وجد فى صديقه حينذاك تجسيدا حيًا لما يسمّيه « الغثيان الوجودى » وهو ما كان يعانى منه « اللابطل » الذى باء بالفشل نتيجة عدم تمشيه مع المجتمع ! كما رأى فيه ايضا الثمرة المعذبة البائسة للصراع بين الطبقات (حسب المفهوم الماركسى) زاعما أن المعاناة التى مرّ بها ترفعه الى مصاف القديسين والشهداء ! بينما ردّ الكاتب (هنرى باتاى) ، بان كلمة قديس إن صحّ ان تستخدم للدلالة على بلوغ « الذروة » فان جان جونيه يستحق لما ارتكبه من آثام ان يسمى « قديس الشرّ » . ومن الجدير بالذكر أنّ جونيه نفسه لم يتقبل بالترحاب تمجيد صديقه له ، وقال ان آراء سارتر تجعله يشعر بالحرج فهو لا يعتبر نفسه قديسا ولا شهيدا ، ولا يريد ان « يسجنه » حكم سارتر من جديد فى زنزانة الاساطير .

وايًا كان الأمر فان اعمال جونيه تحتمل اكثر من تفسير ، فقد عرف كيف « يبدو » صريحا ومؤثرا وعنيفا فى نفس الوقت ، وان يغلّف كل ما يقوله برداء شاعرى استمال القلوب الحانية وحقق له ما شاء الا وهو الخروج من السجن . .

بدأ جان جونيه حياته الأدبية روائياً قبل أن يكتب مسرحياته « الثورية » التى شهرته على الصعيد العالمى . وأهم هذه الروايات حسب تسلسلها الزمنى هى : « مشاجرة فى بريست » (١٩٤٥) ؛ « معجزة الوردة » (١٩٤٦) ؛

« الطوافين » (١٩٤٨) « نوتردام الورود » و « يوميات لص » (١٩٤٥) . وهذه الاعمال تروى قصة حياته وكيفية تردّه فى براثن الرذيلة ، وتتحدث فى صراحة فاضحة عما يدور فى السجون ؛ فهى تندرج بالكامل فى سوسيولوجيا الادب ، وتشكل وثيقة نفسية اجتماعية صادرة عن شخصية « غير سويّة » . وقد اثارت الرأى العام المحافظ والمعتدل على السواء خاصة لما تتضمنه من تحدّى للقيم وتغنّى بالموبقات .

وفى الواقع أن هذه الروايات تستحق نظرة فاحصة لا سيما وان جان جونيه يعتبر « حالة » محيّرة . فما من شك ان مشكلة هذا الكاتب المتشرد الموهوب ، نبىّ الشر ونصير المساكين ، ترجع الى المهد ، وتنبع من حرمانه « المطلق » من اى ارتباط عضوى ـ بيولوجى ـ عاطفى ، مما اصطلحنا على تسميته صلة الدم او صلة الرحم . فهذا الطفل الذى عرف بالوداعة والتقوى قبل ان يتهم بالسرقة ، كان يخفى وراء هدوئه الظاهرى معاناة طاحنة تفجرت مع ازمة المراهقة ، وتجلّت بشكل خاص فى موقفه من جنسه ومن الجنس الآخر . لقد ثبت ان جان جونيه كان حريصا على معرفة اهله . ولما بلغ العشرين استطاع الحصول على مستخرج من شهادة ميلاده فوجد انه يحمل اسم امه شأنه شأن أى طفل مجهول الأب . وتوجه جونيه فورا الى العنوان الوارد فى شهادة الميلاد غير انه اكتشف للاسف انه لم يكن سوى عنوان المستشفى الذى وُلد فيه ، أمه اذن وضعته ، وتركته ، ورحلت عنه الى الابد دون ان تخلّف اثرا يعينه يوما على اللحاق بها . . . هل كانت هذه الأم معدومة الى حد لا يسمح لها بعنوان خاص ؟ ام انها حرصت على اخفاء شخصيتها الى اقصى حد لسبب ما ؟ لقد تصوّرها انسانه بائسة عاجزة عن مواجهة الحياة بمولودها . لم يحقد عليها بقدر مارثى لحالها ، وظل طيفها يرتسم له فى ملامح المرأة « قليلة الحيلة » ، المغلوبة على امرها ؛ ومن هنا كان تعلّقه بالمتسولات ، والمرأة التى تقدمت بها السن وصحنتها الايام ، وتلك التى كان يلتقى بها فى الفنادق المريبة او المتواضعة ، تكافح بأى سبل كانت من أجل لقمة العيش . ومن هنا جاء ايضا عطفه على المرأة الكادحة الذى نلحظة بالذات فى مسرحية « الخادمات » (١٩٤٧) ، وقد يكون ذلك ايضا من اسباب كرهه للعلاقة البيولوجية بين الرجل والمرأة التى تؤدى الى ميلاد اولاد قد يتعذّبون مثله (ورحم الله شيخ المعرّة حين قال : هذا جناه أبى علىّ وما جنيت على احد !) . لقد تمرّد جونيه على النظام والمؤسسات بشكل عام ، واذا كان المجتمع الغربى قد اباح العلاقة « الحرّة » بين الجنسين ، ورأى فيها شيئا « طبيعيا » فها نحن امام « حالة » ملموسة تثبت ان هذا المجتمع لم يستطع ان يكفل السعادة للابناء الذين تتمخض عنهم مثل هذه العلاقات . اضف الى ذلك ان جونيه الذى يصف حياته « وحيدا طريدا » كان يحنّ بجماع قلبه للأب والأخ والصديق ، الى انسان يشعر ـ على حد قوله ـ بانه « يتحد معه ، ويمتلكه روحا وقلبا وقالبا » هذا التعطش الصارخ للحب والعطف والاخوّة صوّرة الكاتب فى صفحات « رومانسية » مؤثرة تتعارض تماما مع غيرها من الصفحات التى تنضح بالعنف الدموى والحقد الأسود واخرى يعلن فيها بغطرسة متعجرفة كفره بالقيم والمثل ويتباهى بارتكاب المعاصى والمحرّمات . . . لذا فلا عجب اذا سخط عليه المتمسكون بالقيم ، المؤمنون بالرسالة الاخلاقية للأدب . ان كتابات جونيه تطرح فى الواقع معادلة صعبة . وربما زعم البعض ان تصوير الفساد والمساوىء قد يحصنّ على فهم جذورها ومحاولة الاصلاح لتفادى وقوعها . . . لكن هذا الموقف « الناضج » غير متوفّر دائما لدى القارىء ، وهناك فرق كبير بين « تصوير » الفساد ، و « تزيين » الانحلال . . . غير ان كتب جونيه لها قيمة ادبية اخرى ساعدت على رواجها فهى تتناول بشكل جديد بعض التيمات المتأصلة فى الأدب الفرنسى بل والأوربى ، والتى تمسّ شرائح عديدة من القراء بما لها من طابع انسانى . فالسيرة الذاتية مثلا تهم كل الفئات ، وتثير الفضول بالذات حين تستخدم صيغة المتكلم ، ويكون البطل الذى يقول « انا » هو الكاتب الذى يسرّ بتجربته الشخصية للقلم والقرطاس والذى ينتمى فى نفس الوقت للكيان الاجتماعى الذى يضم القراء .

وهذه « السيرة » تتناول فى حالة جونيه موضوعات اخرى عديدة من اهمها قضية الطفل الضحية ، واللص وليد البؤس ، والشاعر الشريد . فمنذ قيام المجتمع الصناعى ، وخروج المرأة الى معترك الحياة ، واختلاطها بالرجال فى بيئة غريبة عليها ، اختلّ التوازن الاسرى وظهرت مشكلة الاطفال غير الشرعيين ، والمشرّدين ، وغيرهم ممن يعانون من الجوع العاطفى والاضطرابات النفسية وقد صوّر هذه المشكلة ائمة كتاب اوربا فى صفحات خالدة نذكر من بينهم فيكتور هوجو (البؤساء) ؛ واندرسن (بائعة الثقاب الصغيرة) ، واميل زولا (جوف باريس) ، وتشارلس ديكنز (اوليفر تويست) ، وجول فاليس (الطفل) ، وهكتور مالو (بلا اسرة) ودوستويفسكى (المراهق) ، وجول رونار (بوال دو كاروت) . . . وآخرين غيرهم يضيق المجال عن حصرهم . وفى كتابه « يوميات لصّ » يشدد جان جونيه على كون المجتمع هو الذى جعل منه لصاً ، ومع ذلك يجب ان نفرق بين وضعه ووضع جان فالجان (البؤساء) الذى اضطر ان يسرق رغيفا ليسدّ به رمقه ، فعاش مطاردا مدى الحياة رغم توبته وكل ما قام به من اعمال جليلة لمساعدة المعوزين والبؤساء . . . ان « يوميات لصّ » تذكّرنا بقصة « مول فلاندرز » للكاتب الانجليزى دانيال ديفو التى تضطر بطلتها الى احتراف السرقة تحت ضغط الحاجة ثم تعتاد عليها وتستمر فى ممارستها . وكتاب جونيه الذى يصور مجتمع صغار اللصوص فى صورة مشوّقة حافلة بالمغامرات والحركة و « الشطارة » . . . ويوحى « ببساطة » إن ارتكاب المحرّمات والموبقات « شىء طبيعى » وضرب من عبث الشباب من ذاك النوع الذى « يزين الشرّ » ، وقراءته خطر فعلى على المراهقين والنشىء . . . ان خيال الكاتب وقلمه الرشيق السيّال كانا اكبر عون له على تدبيج هذه الصفحات المثيرة المؤثرة التى « أراد ان يخرج بفضلها من السجن » عن جريمة تبرير موقفه وإثبات مواهبه (وقد نجح فيما اراد)

وهى تندرج داخل التيما الرئيسية الكبرى أو بالاحرى « الاسطورة التى احتوت كل هذه الموضوعات ، الا وهى اسطورة « الشاعر الشريد المتشرد » ؛ اسطورة تحظى بشعبية خرافية ، وتمتد جذورها فى الادب الى العصور الوسطى ، بل الى ما قبل ذلك . ويبدو ان جان جونيه ـ من الناحية الادبية على الأقل ـ كان يتشبّه بشاعر عصر النهضة « فرانسوا فيّون » الذى حكم عليه بالاعدام شنقا فكتب مقطوعة شعرية تحت عنوان « الوصية » تستدر الدمع وتحرّك اقسى القلوب الموات . . . وها هو جان جونيه يتناول نفس الموضوع فى أول قصيدة يؤلفها لتأبين « صديق سجين » ، وقد حظيت هذه المقطوعة بتقدير شعراء العصر الذين اخذوا على عاتقهم مهمة استصدار قرار العفوعنه . . . أما رفاقه السجناء فلم ينخدعوا بما قال بل تهكّموا عليه وعليها . . . فكل شاعر ليس بالضرورة لصّ مارق ، ولا كل نزلاء السجون شعراء !

ننتقل الأن الى مسرح جونيه وهو اهم ما يميزه بالنسبة لادب العصر . وهو يضم خمس مسرحيات كتب معظمها بعد ان غادر السجن ، وصار نجما لامعا فى سماء المجتمع الادبى الباريسى ، تتنافس على استقباله النبيلات ، سعيدات بما « يسرق » منهم من طبعات انيقة نادرة للكتب القيمة . . . وهذه المسرحيات هى : « رقابة مشدّدة » ، « الخادمات » ، « البلكون » ، « الزنوج » واخيرا « البرافانات » . والسّمات المشتركة لهذه المسرحيات هي انخراطها اولا فى المسار الذى جوده انطوان آرتو ، مؤسس « مسرح العنف » الذى اعطى للحركة والاشارة الأولوية على الكلمة « التى استهلكت واصبحت جوفاء عاجزة عن تحريك المشاعر » ؛ ثم التزامها بالدفاع عن المضطهدين والمنبوذين فى « تجسيد حركى » صارخ ، حاد احيانا عن اخلاقيات المهنة وهبط الى حد الاسفاف ، مما تسبب فى حجب بعضها عند صدورها فى باريس ، وتقديمها فى لندن او برلين فى مسرح مقصور على اعضاء احد النوادى الخاصة .

مسرحية « رقابة مشدّدة » (١٩٤٩) امتداد للسيرة الذاتية ، بطلها « لوفرا » (اى الصريح)

هو المؤلف ذاته ، وهو يتحدث عن نفسه وعن رفاقه باسلوب له مسمة قدسية تصرفية ، كما لو كانت العلاقة الطبقية بين الخارجين عن القانون تخضع لناموس مقدس . . . فوق قمة الهرم يتربع « المجرم الأكبر » فى عليائه ، وهو محجوب عن الانظار ، تحيط به هالة من الاجلال محكوم عليه بالاعدام لاقترافه القتل « عمـدا مع سبق الاصرار » . . . يليه فى الأهمية « زيو فار » (ذو العيون الخضر) الذى ارتكب القتل فى لحظة ثوره وعن غير قصد . . . ثم موريس وهو شاب « جميل » جانح ، فى السابعة عشر من عمره ، « يحظى بحماية » هذا الأخير ؛ وفى اسفل السلم « لوفرا » فهو مجرد لصّ بسيط . . . لا اكثر ! ويقرر « لوفرا » ان يرتكب جريمة قتل ترفع من قدرة فى نظر رفيقه الاكبر ولا يجد امامه سوى الشاب الجميل فيقتله . . . كى يخلو له الجو . . . لكن « زيوفار » لا يستجيب ، بل ان رد فعله يكون عكس المتوقع ، ويضنّ على « لوفرا » بالحماية والعطف الذى منى النفس بها حين ارتكب جرمه . . . شأنه فى ذلك شأن « اللا عدالة الالهية » . . .

ونود ان ننوه اولا بان الرقابة فى فرنسا حذفت اجزاء كثيرة من هذه المسرحية كما تزعم جينفيف سيرو (المسرح الجديد) ان جونيه يرتب ابطاله حسب الترتيب الطبقى فى المجتمع الكنسى ، وانه متأثر بالطقوس والشعائر فى عملية الاخراج التى قام بها بنفسه والتى تعتمد على الحركة المتناسقة المضبوطة . ونضيف من جانبنا الصلة الواضحة بين « رقابة مشدّدة » واحدى مسرحيات سارتر ذات الفصل الواحد وهى « الباب المؤصد » (او جلسة سرّية ـ حسب الترجمة العربية الخاطئة لهذا العنوان !) ، فما اشبه « الزنزانة » التى يعيش بداخلها ثلاثة سجناء ، بقاعة « جهنم » لدى سارتر حيث نرى ايضا ثلاثة من المجرمين « زجّ » بهم فى هذا المكان الذى لا يستطيعون ان يدلفوا من « بابه الموصد » الى الأبد . . . كل منهم يحكى ماضيه ، وكل منهم « يحاسب » الأخر عما اقترفت يداه ، ويرى نفسه فى الصورة التى مثلت فى ذهن الأخرين عنه .

وهؤلاء الآخرون هم الذين يشكلون « جهنهم » بالنسبة له ـ وحسب قول سارتر ونحن اذا تناسينا « الحدوته » وتفاصيلها « الظاهرية » نجد انه الى جانب البعد الميتافيزيقى الفلسفى الواضح لدى سارتر (والأقل وضوحا لدى جونيه) تتناول المسرحيتان قضية جوهرية ، الا وهو ان الانسان « محكوم عليه » بالخضوع لرأى الآخرين فيه «وحكمهم » عليه ، وهو حكم قد لا يستند الى عدل او منطق ، ومع ذلك فكل تصرفاته تنبع من تلك « الصورة » التى يحلو للغير ان يكوّنوها عنه ، ويفرضونها عليه ، لدرجة تجعله يرى نفسه من خلالها ويلتزم بها فتصبح مظهره الدائم الذى يقمع « وجوده » الفعلى .

وكل مسرحيات جونيه تقوم على هذه المقولة « نحن ما اراد لنا الأخرون ان نكون ، وسنظل اذن كذلك الى الأبد ، فيا للعبث » . وهذه الفكرة الاساسية هى الحجة التى اقام عليها جونيه دفاعه عن نفسه « سمّونى لصاً فاصبحت لصًا » ، وهى ايضا من اسس الرابطة الفكرية التى تجمع بينه وبين سارتر ، من حيث تمسكهما بالجدلية الشهيرة بين « المظهر والمخبر » او بين « الظاهر والكينونة » . والانسان يظهر بالمظهر الذى يشاؤه المجتمع له ، ولكن هذا المظهر « قناع » يعتاد عليه ويتصرّف بوحى منه ويصبح عبداً له ولا يستطيع الإنسان أن يسترد حريّته وذاته ووجوده الا اذا نزع القناع . . . لذا فما أكثر الأقنعة والمقنعين والمتنكرين فى مسرح جان جونيه !

فى مسرحية « الخادمات » نرى خادمتين تتنكران وتلعبان معا دور الخادمة والسيدة . . ويفصح الحوار عن مدى وضاعة سيدتهما ، وسوء معاملتها لهما . . . واذ تبين الخادمتان هذه الحقيقة المرّة التى كانت خافية عليهما قبل « اللعبة التنكرية » التى غيّرت نظرتهما للأمور ، تقرر الخادمتان التخلص من « السيدة » وتعدان لها شرابا ساما ، لكنها لسبب ما لا تشربه . وينتهى الأمر بالخادمة التى تلعب دور « السيدة » بأن تشرب هذا السم الزعاف وتنتحر . . . لقد لعبت اللعبة اذن حتى النهاية : لبست زى السيدة ، فتشبهت بها ، وتقمصت شخصيتها ، ولقيت المصير المحتوم الذى اعدّه الآخرون (الخادمات) لها . . . ان هذه المسرحية ، الى جانب دفاعها عن الخادمات ، تقدم لعبة الحياة القائمة على التنكر والاقتناع بالقناع ، الحياة التى هى فى نظر جونيه « تمثيل فى تمثيل » شأنها شأن هذه التمثيلية او المسرحية التى تلعبها الخادمات داخل المسرحية الاساسية . وتكنيك « المسرحية داخل المسرحية » نجده يتكرر لدى جونيه ، وهو قوام مسرحيته التالية : « البلكون » (١٩٥٦) . فهذا البلكون او « دار الأوهام » يتحول بالكامل الى تمثيليات فردية او جماعية تدور هنا وهناك داخل اطار المسرحية الشامل .

وهذا « البلكون » بيت للدعارة ، يدخله من يشاء ، وقتما يشاء ، « يلبس » ما يشاء ، « ويتنكر » كيفما شاء (او قل انه يغير قناعه المعتاد . . .) ليلعب الدور الذى يشاء ، ويحقق ما يراوده من أحلام واوهام ، تفصح فى نهاية المطاف عن حقيقة ذاته الحبيسة (حسب المفهوم السيريالى) التى يخفيها عن الاعين حين يكون فى مجتمع الناس يراقبه ويفرض عليه صورته ومظهره . . . الموضوع المحرّك للمسرحية هو الثورة الفرنسية ، وكما حدث عام ١٧٨٩ ينتصر الشعب وثوّاره وتنهار الملكية . . . ولكن الأمور تنقلب وتضيع ثمار الثورة حين يقبل الثوار بايعاز من صاحبة « دار الأوهام » ان يرتدوا « ملابس » الملكة والنبلاء والحرّاس لتهدئة الحال ـ ويفعل بهم « الزى التنكرى » فعل السحر . . . ويأتى

زعيم الثوّار فيلبس بدوره لباس رئيس البوليس وينتحر (مثلما انتحرت من قبل الخادمة ـ السيدة) معلنا نهاية الثورة وعودة الأمور الى نصابها ، نعم . . . لقد انتهت الثورة وعاد كل شىء الى سابق عهده حين « تشبه » الثوار بأسياد الأمس ، نسوا حقيقتهم فوقعوا فى الشّرك . . .

لقد كانت الثورة الفرنسية وما اعقبها من احداث ، وهزيمة ١٨٧٠ وما جاء بعدها من اضطرابات وقلاقل ، والحروب الاسطورية فى الالياذة والأوديسّة وما ترتب عليها من مآسى ، من الموضوعات التى عالجها « المسرح الجديد » بطريقة عصرية ، وباللغة الحركية والكاريكاتيرية المتأثرة بشارلى شابلن والسينما الصامتة .

وجونيه يسخر هنا من شعبه ويعزى فشله الى تنكره لمبادىء الثورة . وسخريته هنا ضاحكة باكية ، ولكنها تصبح عنفا وايلاما وتجريحا حين يتناول فى « الزنوج » الصراع الدامى بين البيض والسّود .

مسرحية الزنوج (١٩٥٨) من اجود ما كتبه جونيه . وعلينا ان نوضح من البداية أن كلمة « زنجى » تحمل بالفرنسية الى جانب معناها الصحيح اكثر من معنًى مجازى ، فهو الاسود ، والعبد ، والشخص الذى ضاعت حقوقه الانسانية ، وهو يمثل فى نظر جونيه كل من سُلبت حريته وكرامته بسبب الاستعمار والاستعباد ، خاصة ان هذه المسرحية ظهرت عقب استقلال تونس والمغرب (١٩٥٥ - ١٩٥٦) وتزامنت مع الاضطرابات التى اجتاحت فى الكنغو ضد بلجيكا ، وقيام الجزائر عن بكرة ابيها مطالبة بالاستقلال .

ويتضح من مجرد قراءة المسرحية كيف انها عند التمثيل تحيل المسرح الى ساحة للتذمّر الجماعى يتخذ صورة كوابيس ، وتغوص بالنظارة فى عالم الخيال « الاسود » ، فى اتّون من السحر والتراتيل والتعاويذ . . . وتُختتم السهرة باستنزال اللعنة على الطغاة المستبدين . انها المواجهة بين الاسود والابيض فى اشكال متعددة ، تضاعفها وتبرزها المرايا المتقابلة ، والنماذج التمثيلية المتبادلة داخل المسرحية نفسها . . . شرذمة من السّود جاءوا يمثلون امام البيض « الصورة التى كوّنها البيض عنهم وشكّوهم طبقا لها » ؛ ويتحول المنظر الى مشهد مزدوج : هناك مجموعة تلعب دور السود ، واخرى تلبس القناع الابيض الممسوخ لتلعب دور البيض « اى صورة البيض حسبما رسخت فى اذهان السّود عبر قرون القمع الاستعمارى » .

ويجسّد عالم شخصيات كاريكاتيرية : الملكة والاسقف والقاضى والقائد . . . وهم ممثلو السلطة الدينية والدنيوية الذى سبق للكاتب ان نكّل بهم فى مسرحية « البلكون » ، وها هو الآن يكيل لهم الصاع صاعين . والسّود فى هذه

التمثيلية يرتكبون من الاعمال « المعروفة عنهم » ما يجعلهم اهلا للعقوبة التى يفرضها البيض عليهم . ويستعدّ البيض « المتنكرون » لتنفيذ « الحكم » ، وإذا بالضجيج والصياح يتعالى من الكواليس ويملأ ارجاء المسرح والقاعة ، وترد ابناء من الخارج (كما هو الحال فى المسرح الأغريقى) تقول أن الخيال أصبح حقيقة ، وان ما يجرى على خشبة المسرح « تمثيلا » وقع بالفعل خارجه : ان البيض قاموا تواً بإعدام احد الثوريين السّود . . . عندئذ يدخل الممثلون السود فى ثورة فعلية عاتية ، ويتحول المسرح الى حفل دينى اسود ، اذ يقوم الزنوج بتلاوة التراتيل والتعاويذ ، وتقديم الذبائح والاضحية والقرابين ، « تكفيرا عن ذنوبهم » . . . ولنا ان نتساءل عن اى ذنوب يتحدث الكاتب ، والسود هم المظلومون المغلوبون على امرهم ؟ انهم يتصرفون بوحى من « عقدة الشعور بالذنب » التى اوجدها لديهم البيض بافترائهم عليهم وتحقيرهم فى نظر انفسهم . ولابد ان نربط بين هذه الصور وبين الحركة الأدبية المعروفة آنذاك باسم « الزنجية » والتى كانت تضم كتّاب المستعمرات « الناطقة بالفرنسية » ومعظمهم من السود او « الملونين » امثال سيزار وجومينيه وغيرهم ممن وجدوا نموذجا ادبيا فى « اناشيد مالدرور » للكاتب لوتريامون . فهم قد تغنّوا فى صراحة وتحدى بمساوئهم وعيوبهم وكأنهم يقولون للبيض « هذه الصورة البشعة من صنع ايديكم » . وجونيه ايضا فى مسرحيته هذه ينحو باللائمة على البيض ويحملهم مسئولية تلك الوحشية التى نسبوها للسّود فأصبحت طبيعة ثانية لهم يتصرفون من منطلقها .

أن المشكلة تتعدى اعتبارات الالوان والاجناس ، انها مأساة الانسان « الذى يفصم عن الواقع قصرا ، والذى يستحيل عليه التوصل الى الوجود » (اى تحقيق الذات المفهوم الفلسفى) ، « فيظل يدور حول نفسه فى سجن المظاهر والاساطير والأوهام » انها حسب العنوان الفرعى الذى اختاره الكاتب لمسرحيته « مأساة التنديد » .

نصل الآن الى آخر مسرحية كتبها جونيه وهى « البرافانات » (١٩٥٨) والتى تناول فيها بشكل مريع الصراع الدائر حينذاك على ارض الجزائر ، بين الشعب ورجال المقاومة من جهة ، وبين الفرنسيين المستعمرين وجنود الاحتلال من جهة اخرى . وهذه المسرحية لها قيمة فنيه اكيدة من حيث الاخراج والتجسيد ، اما النص فلنا عليه تحفظات شديدة . . . على المسرح عدة مجموعات من الأشخاص ، تشكل كل منها كوكبة مستقلة عن غيرها ، ومن الواضح انها لا تعرف بعضها بعضا (اشارة الى انقطاع الصلة والتفاهم) . كما نلاحظ ان المسرح يحتوى على اربع مستويات : فى الطابق الاول المستعمرون البيض فى مزارعهم بحللهم الاوروبية وزينتهم . . . ويمثل الطابق الثانى ساحة القرية يتوسطها بيت الدعارة ، وهو من الصور المتكررة لدى جونيه ! وهذا البيت يشير هنا الى الارض المباح لكل من هبّ ودبّ ، وفى الطابق الثالث حانوت البقّال او بمعنى اصح « المواد الغذائية » ، والسجن الذى اعدّ لاستقبال « القائد او الابضاى » « ملك اللصوص » ؛ اما الطابق الرابع فهو محجوز لاستقبال الأموات حين يرفعهم البلاء الى حيث تتلاشى الصراعات . . .

وتتكون المسرحية من خمسة وعشرين لوحة ، وتشتمل على مائة دور موزّعة على عشرين ممثلا ، يؤدى كل منهم اكثر من دور ؛ وهم فى صعودهم وهبوطهم يخلقون جلبة ويعطون انطباعا بالتحرك المستمر تبرزه الاشكال المختلفة المرسومة على البرافانات فيتصور المشاهد ان هناك عدد ضخم من الاشخاص والاحداث . وفى الاربعة عشر لوحة الاولى يدور الصراع بين العرب والفرنسيين ، اى بين الضحية والجلاد ؛ وفى اللوحات المتبقية يتلاشى المنطق ليفسح المجال لنوع من الفنتازيا السوداء يتزاحم فيها الاحياء والأموات ، ونرى جثث الموتى من المعسكرين تحرق البرافانات التى كانت تحجبهم أحياءً ، وتقف حاجزاً بينهم وبين رؤية « الحقيقة » ، وتنفذ منها مندفعة الى الطابق الرابع وفيه يتدفق الموتى من العرب ومن المستعمرين على السواء ، متجهين الى منطقة « اللامكان حيث لا وجود للزمن والأهواء » . . . ومن عليائهم فى الطابق الرابع يرقب الموتى الاحياء الذين يستمرون فى صراعهم بالطوابق السفلى . ويحضر « الأبضاى » المنتظر ، ملك اللصوص الذى خيّب الأمل المعقود عليه فى تخليص الشعب من الطغاة ، فيحكم عليه اهل القرية بالاعدام . . . وتنتهى المسرحية بدون خاتمة حتى ولا من قبيل التساؤلات . . . بل يدعو الكاتب الجميع الى انشاء اغنية الختام دون ان يفهم احد ما يعنيه من هذا الغناء . . . وقد كانت هذه الخاتمة من العيوب التى اخذها عليه النقاد .

هذه المسرحية اثارت ضجة كبيرة عند صدورها ، ومنعت الرقابة تمثيلها حتى عام ١٩٦٦ . وحين قدّمها مسرح الاوديون فى باريس اضطرت قوات حفظ النظام الى محاصرة المسرح لحماية المؤلف والممثلين من سخط الساخطين . فهى مسرحية استفزازية تتحدّى المشاعر الانسانية فى اكثر من موضع . ونذكر على سبيل المثال التنكيل المذرى « بجثث العسكريين » على خشبة المسرح . . . والتلميحات النابية الى « العلاقة » التى تجمع بين بعض شخصيات القرية ، وتهكمه الساخر على المحرمات والمقدسات . . . الخ ولا شك ان حرية الرأى مكفولة خاصة فى بلد مثل فرنسا لها فى « الحرية » تقاليد عريقة ، ولكن المسألة هنا تدخل فى نطاق اشمل واعمّ ، نطاق القيم المطلقة التى تقوم عليها الحضارة والانسانية ، والتى بدونها يتردّى العالم فى الهمجية . وجان جونيه « الفوضوى » لم يكفّ طوال حياته عن هدم القيم وتقويض دعائمها ارضاء لنزعاته الانتقامية ، ولعدم ايمانه بجدواها . حقا انه يدافع فى هذه المسرحية عن الجزائريين ، لكنه لا يقدمهم فى صورة ابطال ثائرين ، وانما مومسات ولصوص . وهم لا ينشدون نشيد الحرية ، وانما نسمع خديجة (التى يبدو ان روح جونيه قد تقمصتها !) تنادى « الشرّ » (بحرف التابع !) ان يهبّ لنجدتها :

« ايها الشرّ ، ايها الشرّ الرائع ، انت يا من تبقى لنا بعد زوال كل شىء ، ايها الشّر المعجزة ، انت الذى ستمرّنا بالمساعدة . ارجوك ، ارجوك انهض ايها الشرّ ، وهيا اغرس بذورك فى شعبنا » .

إن هذا النداء صدى للحقد الأسود الذى ظل جونيه يحمله بين جوانحه . فهذا الرجل كانت مواقفه حافلة بالتناقضات ؛ دافع عن حركة النمور السود ، ودافع عن العمال المهاجرين ، وأهالى أفريقيا المضطهدين ، وعن الفلسطينيين ، لكنه لم يساند دفاعه بالحجج المقنعة والمنطق ، بل كان يبنى آراءه على الحب أو الكره . من ذلك قوله عن الفلسطينيين : « الحق بجانبهم لأننى أحبهم ! » (الموند ١٦/٤/٨٦) ؛ ودفاعه عن الضعفاء والمضطهدين يتعارض مع مناصرته لعصابة بادر الألمانية (١٩٧٧) لما تضمنه الإرهاب من جرائم شنعاء يروح ضحيتها الأبرياء . . . وأخيرا فقد نشر « بوارو - ديلبش » عصر الأكاديمية الفرنسية فى صحيفة لوموند عدد ٢١/٤/٨٦ ، لقاء له مع جونيه تمّ فى عام ١٩٨٢ سأله فيه عن رأيه بعد إلغاء عقوبة الإعدام من فرنسا . . . فإذا بالكاتب يقول إن هذا لا يعنيه فى قليل أو كثير ، بل المهم فى نظره العرب الذين يموتون فى المغرب من البؤس أو الإعدام . . . هذه المواقف الغريبة لا يمكن أن تنطوى على حب صادق للإنسانية ، فالإنسان إنسان سواء فى الشرق أم فى الغرب أم فى المرّيخ ! ولكن جان جونيه ، وهو شخص مريض بالفعل ، لم يستطع أن يشفى من أحقاده وحنقه . وكتاباته التى على موهبة أدبية وقدرة فنية أكيدة « تزين » العنف والرذائل بطريقة فتاكة ، وهذا أمرا جمع عليه النقاد فى حياته ، فلم ينكره . . . لكنه كف عن الكتابة منذ ربع قرن ، وهذا أكبر دليل على أنه لم يعد لديه جديد . . . سوى تصريحات رنانة بين الحين والحين . لقد حاولنا قدر الإمكان أن نوضح حاله وما عليه خاصة وقد كثر الكلام منذ وفاة جونيه عن مواقفه « البطولية » و « الثورية » . . . وأخشى ما أخشاه أن يتحول إلى « مودة » تعمينا عما تنطوى عليه كتاباته من فكر هدّام . . . علينا أن نميز بين الطيب والخبيث ، وما لا يترك كله لا يؤخذ كله ! ●

ثمة سببان رئيسيان للنزعة الهروبية ، فنحن قد نتراجع إلى أبراجنا لأننا خائفون ، ولكن ثمة دافعا آخر للتراجع إنه الملل ، الاشمئزاز ، السخط على القطيع والمجتمع والعالم ، والاعتقاد الذى يخطر للفرد أحياناً ، بأن عزلته تمنحه شيئا أفتن وأعظم مما يحصل عليه عندما يندمج فى المجموع .. فالمجتمع أنانى ولكى يزيد من قوته يخون ذلك الجانب من الطبيعة الانسانية الذى يعبر عن نفسه فى العزلة .. إننا هنا على ظهر الأرض لا لننقذ أنفسنا ، أو ننقذ المجتمع ، وإنما لنحاول إنقاذ الاثنين .

أ. م. فورستر

روائى من عصرنا

أ.م. فورستر

د. ماهر شفيق فريد

« ثمة سببان رئيسيان للنزعة الهروبية . فنحن قد نتراجع إلى أبراجنا لأننا خائفون . . ولكن ثمة دافعاً آخر إلى التراجع . إنه الملل ، الاشمئزاز ، السخط على القطيع والمجتمع والعالم ، والاعتقاد الذى يخطر للفرد أحيانا بأن عزلته تمنحه شيئا أفتن وأعظم مما يحصل عليه عندما يندمج فى المجموع . . فالمجتمع أنانى ، ولكى يزيد من قوته يخون ذلك الجانب من الطبيعة الانسانية الذى يعبر عن نفسه فى العزلة . . إننا هنا على ظهر الأرض لا لننقذ أنفسنا أو ننقذ المجتمع وانما لنحاول إنقاذ الاثنين » .

إ . م . فورستر

من مقالة « البرج العاجى » ، مجلة « لندن ميركورى » (ديسمبر ١٩٣٨) ينتمى إ . م . فورستر إلى ذلك الجيل العظيم من الروائيين الانجليز الذين أثروا الأدب الحديث بروائع أعمالهم : جيل جيمزجويس ، وفرجينيا ولف ، ود. هـ . لورنس ، وأولدس هكسلى . وعلى الرغم من قلة إنتاجه نسبيا فقد تمكن من ان يضمن لنفسه مكانا ثابتا بين هؤلاء الخالدين . وهو وإن لاح للوهلة الأولى أقرب إلى تقاليد الرواية فى القرن التاسع عشر منه إلى تقاليدها فى القرن العشرين وذلك بإصراره على ان الرواية « حكاية تروى » فى المحل الأول وعزوفه عن التجديدات التقنية الجريئة ، فإنه لا يقل حداثة عن هؤلاء الذين ذكرناهم بحال من الأحوال . فهو يعبر عن حساسية معاصرة لا نجد لها ضريبا فى روايات ديكنز أو ثاكرى أو هاردى أو ميرديث . بل ربما جاز القول إنه كان أحد العناصر التى أسهمت فى تشكيل حساسية عصرنا وإثراء وجدانه . ومن المحقق ان المزايا التى تنفرد بها كتاباته : نفاذ البصيرة وشاعرية الرؤية وحكمة القلب وتعاطف الوجدان قد أعانت الكثيرين على تنمية ذواتهم نفسيا

وعقليا ، وعلى ان ينظروا إلى الأمور بروح التعقل والتنزه عن الغرض .

ويمتزج فى تكوين فورستر عنصران : التقاليد الليبرالية النابعة من عصر التنوير بما تتسم به من لا أدرية وعقلانية واحترام للإنسان ، وجانب حدسى يؤمن بالغريزة والعاطفة ، على نحو ما كان الشأن مع د. هـ . لورنس الذى عرفه فورستر وأجله وتأثر به . والخيط المركزى فى أعمال فورستر هو الصداع بين نمطين من الناس : النمط الانجليزى المحافظ ، أرستقراطيا كان أو من الطبقة الوسطى ، وأفراده عادة من خريجى المدارس الخاصة ، يعيشون خارج بلادهم بعقلية المستعمر ويرفضون الاندماج فى المجتمعات الوطنية وتعوزهم روح التسامح والفهم . والنمط الثانى هو النمط الطليق الصادق مع غرائزه وانفعالاته ، غير المتقيد بمواضعات المجتمع وتقاليده . ومن أمثلته أهل إيطاليا واليونان وحوض البحر المتوسط عموماً ممن تقف دماؤهم الساخنة وعواطفهم التلقائية المتدفقة على النقيض من تحفظ الانجليز وبرودهم . ويميل فورستر ، فى كل أعماله ، إلى شجب النمط الأول والاعلان من شأن النمط الثانى ، ساعيا فى الوقت ذاته إلى التوفيق بينهما ، والجمع بين أحسن ما فى كل منهما ، حيث ان الحق ليس حكرا خالصا لأحد الطرفين دون طرف .

ولد إدوارد مورجان فورستر فى لندن عام ١٨٧٩ واختلف إلى مدرسة تونبردج كطالب نهارى ثم مضى منها إلى كلية الملك بجامعة كامبردج عام ١٨٨٧ واتصلت صلاته بها طوال حياته ، كما انتخب زميلا فخريا بها عام ١٩٤٦ . كذلك منح درجات فخرية من عدة جامعات . وفى مقابلة أجرتها معه محطة الإذاعة البريطانية بمناسبة عيد ميلاده الثمانين قال : « إنى لم أكتب بالقدر الذى كنت أريده . . وأنا أكتب لسببين : جزئيا لأكسب مالا ، وجزئيا لأظفر باحترام من أحترمهم . . وخير لى أن أضيف انى على ثقة من أنى لست روائيا عظيما . على ان أبرز النقاد وجمهرة القراء قد ارتأت غير ذلك . ففى سلسلة « بنجوين » وحدها بيع أكثر من نصف مليون نسخة من روايته « طريق إلى الهند » .

وبالإضافة إلى رواياته الخمس ، ومجموعة من القصص القصيرة ، ظهرت كلها فى سلسلة « بنجوين » نشر فورستر حوالى ١٤ كتابا تشمل سيرتين ، وكتابين عن الاسكندرية هما ثمرة إقامته بها أثناء الحرب العالمية الأولى عندما كان يعمل مع الصليب الأحمر ، ونصا لفيلم ، وكلمات أوبرا « بيلى بد » (عن رواية هرمان ملفيل) بالاشتراك مع إريك كروزير .

وقبل ان نتكلم عن فورستر القاص يجمل بنا ان نذكر شيئا عن مقالاته ورسائله حيث انها تتضمن بعض المواد التى من شأنها إلقاء الضوء على أعماله القصصية . وأهم عملين له فى هذا الصدد هما كتابا « حصاد أبنجر » و« تل ديفى » .

أما « حصاد أبنجر » فكتاب يجمع فى مجلد واحد حوالى ثمانين مقالة ومراجعة وقصيدة نشرها فورستر فى الثلث الأول من هذا القرن . قالت عنه صحيفة « ذاتايمز » : « ليس تعدد الموضوعات هو وحده ما يمنح هذا الكتاب تنوعه الذى لا حد له : وانما تعدد جوانب عقل مؤلفه . فهو فطن ، وشاعر ، ودارس ، وانطباعى ، وداعية فى آن واحد ، أدبج كل هذه الأهواء فى أعمال فنية » .

يقول فورستر فى التعريف بكتابه : « هذا الكتاب إعادة طبع لحوالى ثمانين مقالة وكلمة ومراجعة وقصيدة إلخ . . اخترتها من بين عدد من مقالاتى فى عدة دوريات . وهى ليست مرتبة حسب تاريخ كتابتها وانما حسب موضوعها . وتقع تحت خمسة أقسام :

(١) تعليق على الأحداث العابرة : ويتصدر هذا القسم بعض ملاحظات عن الشخصية الانجليزية وينقد بعضا من تسلياتنا وأهدافنا ، وينتهى بخطبة ألقيت ، فى الصيف الماضى ، على مؤتمر دولى للكتاب بباريس .

(٢) النقد الأدبى : وهو يتناول بعض كتاب خلاقين ، أغلبهم من معاصرى ، فمن أعجبت بهم أو أحببتهم . والمقالة التمهيدية القصيرة التى تتصدر هذا القسم تجيب عن هذا السؤال : « ما فائدة الأدب اليوم ؟» بقدر ما يمكننى أن أجيب عليه . وأعلم أن هناك إجابات غير ما قلت .

(٣) الماضى : ويبدأ هذا القسم ببضع تأملات فى دروس التاريخ المعزية ، ثم أتقدم لأصطاد من الجدول وألتقط منه موضوعات تمتد من حيث الرقعة من بلاد اليونان إلى بيت كان ، فى يوم من الأيام ، ملكا لجدى الأكبر .

(٤) الشرق : والقسم الرابع ، بعد ان يزجى التحية للشرق ، يبتعد عن الشرق الأدنى ، على طريق الامبراطور بابور ، متجها إلى الهند ، وهناك يستريح فى أحضان الباجافاد - جيتا .

(٥) نص موكبنا المحلى : وهذا القسم ، بالإضافة إلى ذلك ، يزود الكتاب بعنوانه العام . فإن أقاربى قد ارتبطوا بأبنجر، وهى قرية فى مقاطعة سرى بانجلترا ، لمدة تقرب من ستين عاما . وأنا نفسى قد عرفت المكان طوال حياتى بحيث لاح لى انه يمكن تسمية هذه المجموعة بأكملها « حصاد أبنجر » . وثمة شىء ليس صحيحا تماما فى هذا العنوان . غير أن أحدا لم يستطع ان يقع على ما هو خير منه ، وانه لمسبوق - على أية حال - بكتابين جليلين هما : « ونترسلو » و« والدن » للكاتب الأمريكى ثورو .

الكتابة تشكيل لحساسية العصر .

الكتاب الانجليز رسموا صورة زائفة للشرق

كلاسيكية الروح الليبرالية أهم ما يميز إبداع فورستر .

ونحن نجد فى الكتاب مقالة لفورستر عنوانها « تحية للشرق ! » (١٩٢٣) يقول فيها : « تحية للشرق ! نزجيها إليه ، فيما يحتمل ، من بور سعيد حيث تمثال المسيو دلسبس يومىء إلى قناة السويس بإحدى يديه . ها هنا مصر وافريقيا إلى اليمين ، وسوريا وآسيا إلى اليسار ، على حين يوجد أمام المسيو دلسبس ذلك المجرى المائى الضيق الذى حفره عبر رمال البحر الأحمر . وإنه ليفضى إلى بعيد ، أكثر مما ينبغى ، ذلك المجرى المائى ، نحو مصب الاندوس والكنج وهما نهران صعبا المراس . وقرب بور سعيد يوجد ما يكفى من المتاعب والتشويق وسموات ليست مدارية تماما وأوديان مفهومة بالكاد وأناس يتدرجون فى مدارج المجهول وإن كانوا أحيانا يتذكرون أصدقاءهم الأوربيين .

ويهاجم فورستر الكتاب الانجليز الذين رسموا صورة زائفة للشرق فى أذهان مواطنيهم كروبرت هتشنز مؤلف رواية « بيلادونا » (التى صدرت مترجمة فى سلسلة « مطبوعات كتابى » لحلمى مراد) . ففى هذه الرواية نجد رحلة بالذهبية فى النيل . وتمتزج أغانى البحارة النوبيين بأذان المؤذن من فوق منارته ، وتهب الرياح العطرة من الصحراء حيث الفرسان فى برانسهم البيضاء يمتطون جيادهم فى صمت متجهين نحو النيل ليقطعوا الطريق على الذهبية . وإزاء هذا الجو الشبيه بألف ليلة وليلة توجد روايات واقعية عن الشرق مثل « أبناء النيل » لمارماديوك بيكثول . وبيكثول ـ فيما يقول فورستر ـ كاتب جم المزايا ، وهو الروائى الانجليزى الوحيد الذى فهم الشرق الأدنى . انظر إليه فى هذه الرواية وهو يصف أحد أشخاصه فى رحلة بقطار الدلتا ، فى عربة الدرجة الثالثة ، وقد انحسر بين الفلاحين : « ولكى يتجنب نظراتهم التى كانت تزعجه ، ألقى ببصره من النافذة فرأى ضواحى المدينة تتابع والسهل المزروع يلوح ، يمتد بعيدا نحو خط من التلال المنخفضة ، ذات اللون الشبيه بلون ظهر الأسد ، على تخوم الصحراء . كانت آجام النخيل ، والأكواخ المبنية بالطين هنا وهناك على شكل كعكات تنبثق كالجزر . وكانت الحقول مفعمة بالحياة : رجال ونساء يحرثون أو ينتزعون البرسيم الأخضر ، وأطفال يرعون جواميس سوداء صعبة القياد ، وأغنام سمراء ، أو جمال تمضغ طعامها . وعلى طول المكان كان يتحرك موكب لا يكاد ينقطع من أهل الريف والجمال والثيرة والبغال والحمير بصفة خاصة فى سحابات من الغبار تدفعها الشمس الآخذة فى الغروب . وإذ صدم هذا المنظر الريفى المفتقر إلى الرشاقة مبروك أفندى ، فقد حاول ان يقرأ » .

ويعلق فورستر على هذه الفقرة بقوله : « جمال وثيرة وبغال وحمير بصفة خاصة . ليست هذه بالكتابة العظيمة ، ولا هذا بالمنظر العظيم ، ولكن انظر : إننا نستطيع ان نحييه لأنه صادق . وكذلك فإن تحليله لنفسية مبروك أفندى صادق . ولو اننا قارنّا مثل هذه الفقرة بأى شىء من كتابات هتشنز ومدرسته لأدركنا الفرق بين الشرق الحقيقى ، مهما تكن نغمته خافتة ، والشرق المزيف الذى تتميز صورته بالترف والبراعة ولكنها مجرد خلفية لقصة خيانة زوجيه أوربية . وقد بدأت عملية التزييف هذه منذ زمن طويل ، وكانت كليو باترا هى السبب فيها ، ثم جاء الامبراطور أوغسطس الذى كان يريد ان يحتكر تجارة القمح فى مصر فإدعى انها خليقة بأن تفسد أخلاق مواطنيه الصالحين من الرومان ، وعلى ذلك حرم عليهم المجىء إلى مصر بدون إذن منه » . ولكن الدعارة فى الشرق ـ كما يقول فورستر ـ ليست بأكثر منها فى الغرب .

ويمضى فورستر قائلا إن بيكثول قد وجد فى الإسلام وطنه الروحى وانه لا ينظر إلى الشرق نظرة مغرقة فى العاطفة ، شأن الذين يقفون منه على مبعدة . وهو يكن للشرق عاطفة حارة .

ويقول فورستر إن القوى الغربية الكبرى تؤيدها أساطيلها تتنازع على ملكية الشرق وتعلن كل منها انها هى وحدها التى تفهمه وتحظى بحبه . ولكن الواقع انه كلما حكمت دولة أوربية أمة شرقية ، ازداد كره الشرقى لتلك الدولة وازداد ميله إلى أعدائها . ويضرع فورستر إلى الله ان يخلص الشرق من الأوربيين ومن الروس على حد سواء لكى يظل محتفظا بطابعه الخاص .

ويتحدث فورستر عن مفهوم الشرقى للدين فيقول إنه لا يعتبر الله محبة كما يفعل المسيحى ، وانما ينظر إليه على انه إله قوى تلطف رحمته من حدة قوته . ويشعر الشرقى بهذه القوة حتى لو كان مارقا عن الدين . فالشرقيون يتحابون بنفس العمق والتنوع الذى يتحاب به غيرهم ، ويحسون بالشهوة والعاطفة والإعلاء وإنكار الذات ولكنهم لا يعتقدون ان الله يهتم بحبهم هذا ، أو ان الحب الإلهى يجاوز الحب البشرى . وهم لا يسعون إلى الاتحاد بالله أو حتى رؤيته ، فتأملاتهم ـ رغم اتسامها بحدة الصوفية ـ لاتفضى بهم إلى نبذ ذواتهم . وعندهم ان الذات ثمينة لأن الله الذى خلقها هو نفسه ذات : الله أعطى ، والله وحده هو الذى من حقه ان يأخذ .

وفى مقالة أخرى لفورستر عنوانها « المسجد » (١٩٢٠) يقول إن موقف الغربى من المسجد يتسم بالغموض . فعلى حين ان الكنيسة المسيحية أو المعبد الاغريقى يثيران فى نفسه مشاعر محددة ، لا يثير فيه المسجد أى عاطفة على هذا النحو من الوضوح . ولعل السبب فى ذلك انه ليس كالكنيسة تعبيرا خارجيا عن نشوة داخلية . وانما هو أساسا ساحة يتعبد فيها المؤمنون جميعا ، حيث أن فكرة المساواة أمام الله هى أساس الإسلام .

وفى رواية « طريق إلى الهند » (١٩٢٤) يكتب فورستر عن مصر فى الفصل الثانى والثلاثين :

كانت مصر فاتنة : شريط أخضر من الأبسطة يغدو ويروح فوقه أربعة أنواع من الحيوان ونوع واحد من الانسان . وكانت أعمال فيلدنج قد اقتضته ان يقضى هناك بضعة أيام . واستأنف إبحاره من الاسكندرية : حيث السماء الزرقاء الصافية ، والريح الدائمة ، وخط الساحل المنخفض النظيف ، إذا قورن بتعقدات بومباى » . ثم يقول عن البحر المتوسط : « إن البحر المتوسط هو المعيار البشرى . فعندما يغادر البشر تلك البحيرة الفاتنة ، سواء عن طريق البوسفور أو عن طريق أعمدة هرقل ، يقتربون من كل ماهو بشع وخارج عن المألوف » .

وفى كتاب « تل ديفى » ينقلنا فورستر إلى الهند فيقدم لنا تسجيلا لزيارتين قام بهما لولاية ديواس الكبرى منذ أكثر من أربعين عاما مضت ، ناقلا الانفعال والمتعة وحب الاستطلاع الذى أثارته فيه . والكتاب مكون من رسائل بعث بها المؤلف إلى أمه وأقارب آخرين فى بريطانيا ، تصور على شكل انطباعات حية وفورية ـ كثيرا من التفاصيل التى ترددت فيما بعد فى أشهر رواياته « طريق إلى الهند » .

والشخصية المركزية فى الكتاب هى المهراجا ، حاكم الولاية . إنه فطن ، معقد ، وحساس ، أو كما يقول فورستر : « من المحقق انه عبقرى ، وربما كان قديسا ، وقد كان عليه ان يكون ملكا » . وباعتبار فورستر سكرتيرا له ، أتيح له ركوب الأفيال ، وتلقى ذات مرة ، إهانة رسمية بالنيابة عنه ، وحضر احتفال جوكول ـ اشتامى الغريب الذى يدوم ثمانية أيام » . وهو يسجل لنا هذا كله على نحو يمتاز بالتلقائية والدعابة .

كتب فورستر بضع قصص قصيرة قبل الحرب العالمية الأولى ، جمعت فى كتابه « مجموعة القصص القصير » ، ونشرت أصلا فى كتابين : « الحافلة السماوية » (١٩١١) و« اللحظة الأبدية » (١٩٢٨) . وعلى الرغم من ان هذه القصص فانتازيات أخف وزنا من رواياته الرئيسية ـ « طريق إلى الهند » و« هواردز إند » ـ فإن وراء ملهاتها المسلية لمحات عن خيوط عميقة . إن فورستر يصف قصته المسماة « الآلة تتوقف » بأنها « رد فعل لإحدى فراديس هـ . ج . ويلز الباكرة » . ويعبر كثير من هذه القصص (التى نقلها إلى العربية مجد الدين حفنى ناصف) عن إيمان غريزى بقوة الطبيعة ، ويسخر من فكرة التقدم . إنها آيات قائمة على التورية الساخرة تتخلص فى المحل الأول من المواضعات الاجتماعية السخيفة وتزخر بالثقة فى القيم الإنسانية على نحو نادر فى أدب اليوم .

وتومىء قصص فورستر القصيرة إلى كثير من الخيوط التى تردد فى أعماله الروائية . ومن بين

هذه القصص الاثنى عشرة تبرز أربع لا نزاع على امتيازها الفنى وغناها بالإيحاء وعمق رؤ ياها . فـ « قصة فزع » تصور مجموعة من السائحين الانجليز فى إيطاليا من بينهم صبى « يوستيس » فى الرابعة عشرة ، يستهويه نداء الأدغال البرية ، فيفر إليها تاركا وراء ظهره مواضعات بنى قومه ومدنيتهم . وفى « الحافلة السماوية » يفر صبى آخر من جدب واقعه إلى عالم الشعر والخيال . وفى « الطريق من كولوناس » مجموعة سائحين انجليز فى بلاد اليونان من بينهم رجل عجوز (مستر لوكاس) يجد فيها السلام ولا يرغب فى العودة منها إلى بلاده الباردة ، ولكن أهله يرغمونه على العودة إرغاما ، ويجدون مصداقا لصواب موقفهم حين يقرءون فى إحدى الصحف اليونانية - بعد عودتهم - ان الفندق الريفى الذى كانوا مقيمين فيه قد وقعت عليه شجرة ضخمة فقتلت أصحابه . وفى « اللحظة الأبدية » موقف مشابه : مجموعة سائحين انجليز فى فندق ريفى بإيطاليا ، تضم سيدة كاتبة تقدمت بها السن ، ولكنها ما زالت تحتفظ بذكرى حمال إيطالى فقير طارحها الحب بين هذه الجبال حين زارت إيطاليا لأول مرة منذ سنوات طوال . وحين تلتقى به لا يتذكرها بطبيعة الحال فتحاول تذكيره بما حدث ، ولكنه ينكص على عقبيه خوفا ، ويدعى انه لا يعرفها . لقد فقد تلقائيته الأولى ، وعلمته سنوات من الحياة فى خدمة الأغنياء ان يكون أشد حرصا .

تكتسب هذه الخيوط توزيعا نغميا أغنى فى رواية فورستر الأولى « حيث تخشى الملائكة أن تطأ » (١٩٠٥) . وعنوان هذه الرواية مستوحى من قصيدة للشاعر الانجليزى ألكزندر بوب يقول فيها : « ذلك أن الحمقى يسارعون بالدخول ، حيث تخشى الملائكة أن تطأ » . والرواية ملهاة مثقفة يتناول فورستر فيها مجموعة من الانجليز الحسنى التربية ويعرضهم لموقف يستثير كلا منهم إلى اتخاذ ردود فعل عنيفة وغير متوقعة . إن الحدث الذى يثير ثائرتهم هو زواج إحداهن من شاب إيطالى ملىء بالحيوية والتوهج « جينو » يصغرها بعدة سنوات . وحين تموت أثناء الوضع يشعر أقاربها وأصدقاؤ ها بأن من واجبهم - لعدة أسباب - ان يستنقذوا طفلها من بيئة أبيه اللا أخلاقية . ويسجل الكاتب بتعاطف وفطنة الانفعالات والمشاكل التى يزجون بأنفسهم فيها نتيجة لذلك . وتمتاز الرواية بدقة رسم الشخصيات وطلاقة الحوار مما يجعلها واحدة من أكثر كتبه اقتدارا .

ورواية فورستر الثانية « أطول رحلة » (١٩٠٧) (وقد نقلها إلى العربية سليم الأسيوطى تحت عنوان « رحلة الحياة » ، تستمد عنوانها من قصيدة لشلى ، وهى كما يقول الناقد الأمريكى ليونيل ترلنج « ربما كانت ألمع أعماله وأكثرها درامية وجيشانا بالعاطفة » . فهى تصور نمو شاب أعرج حساس « ريكى إليوت » من بيئته الجامعية فى كامبردج ، حيث عرف الصداقة والسلام ، إلى تعاسته الزوجية ، وموت طفلته الأولى التى ولدت عرجاء ، وفشله الخاص فى الكتابة ، واكتشافه ان له أخا غير شقيق « ستفن ونهام » . ويموت ريكى تحت عجلات قطار ، بعد ان قطع رحلة الحياة الأليمة ، ولكن أخاه الصحيح السليم يتزوج وينجب ويواصل الحياة .

وفى روايته الثالثة « غرفة مطلة على منظر » (١٩٠٨) ينقل فورستر مسرح الأحداث إلى إيطاليا . إنها من بعض الزوايا - أكثر رواياته شبابا ، تتوهج حرارة الربيع فى كل سطر منها . فالجزء الأول ، ومسرحه إيطاليا ، يدور حول مجموعة من الناس تنزل بمنزل برتوليني بفلورنسا ويراقب فورستر بعينه اليقظة السلوك النمطى للانجليز فى الخارج . والنتيجة هى قطعة من الملهاة الاجتماعية من أرفع طراز . ولكن لوسى هنيتشيرش ، البطلة الشابة ، التى ترافقها فى رحلتها ابنة عمها المتكلفة الحشمة ، أكثر من ان تكون مجرد شخصية فكهة ، وكذلك الشأن مع كل شخصيات الكتاب . فمن خلال لوسى ، أساسا ، نستشعر موقف المؤلف من القيم الاجتماعية المتغيرة عند بداية هذا القرن . إن علاقة بهاريس إمرسون وابنه جورج - غير المبكلين بالتقاليد - تشكل الجزء الأساسى من الرواية وتبلغ ذروتها فى إحدى اللحظات الشاعرية التى لا يقدر غير فورستر على وصفها . وعند عودة لوسى إلى انجلترا تخطب إلى سيسل فايس : « إنه من ذلك الطراز الذى لا غبار عليه ما دام يتعامل مع الأشياء - الكتب والصور - ولكنه يغدو طرازا قاتلا إذا بدأ فى التعامل مع البشر » . ويغدو الصراع بينهما واضحا : ذلك أن لوسى التى ترمز لكل ما هو شاب وطبيعى وطليق تجد نفسها على خلاف مع خطيبها . وتكتسب الرواية - على سهولتها وإمتاعها - معنى عميقا . فهى ، كأغلب أعمال فورستر ، عمل أدبى تحت السطح معان مستورة .

وفى روايته الرابعة « هواردز إند » (١٩١٠) (وقد نقلها إلى العربية محمد مفيد الشوباشى تحت عنوان « المنزل الريفى ») ، يوجه فورستر اهتمامه ، أكثر من ذى قبل ، إلى مشكلة الفوارق بين الطبقات ، وانعكاس ذلك على نفوس الشخصيات وسلوكها . فروايته هذه محكمة البناء عن حياة شقيقين - كلتاهما على درجة عالية من الفردية - ينسج الكاتب حولها شبكة غريبة من الأحداث . إن هيلين ومرجريت شلجل تمثلان الثقافة الليبرالية الإنسانية النزعة . وآل ويلكوكس يمثلون الفاعلية والحس العملى . وليونارد باست هو البروليتارى الفقير الذى يفشل فى تخطى حدود طبقته . ويرمز زواج مرجريت شلجل من هنرى ولكوكس إلى رغبة فورستر فى التقريب بين ممثلى الثقافة وممثل القوة والخبرة الدنيوية .

ظل فورستر صامتا ، بعد هذه الرواية ، لمدة أربعة عشر عاما ، خرج علينا بعدها بـرائعته « طريق إلى الهند » (١٩٢٤) (نقلها إلى العربية د . عز الدين اسماعيل) التى تستمد عنوانها من قصيدة للشاعر الأمريكى ولت وتمان . وتصور الرواية مدينة تشاندا بور الهندية فى حمى من المشاعر العنصرية . فمس كوستد إذ تجىء من انجلترا فى زيارة لخطيبها الانجليزى وهو من أعمدة الإدارة الانجليزية للمدينة ، تبدى تعاطفا مع طريقة حياة الهنود ، لا يقابل بالترحاب من الجالية الانجليزية المقيمة هناك . وتعود الفتاة - وحيدة محزونة - من رحلة إلى كهوف ما رابار القديمة ، فى صحبة طبيب هندى شاب « عزيز » . ويلقى القبض عليه بتهمة محاولة الاعتداء عليها داخل الكهوف ، ولكنها أثناء المحاكمة تفاجىء الحضور بسحب تهمتها ، فيفرج عن الطبيب . لقد أصابها منظر الكهوف الغريب المخيف بصدمه عصبية ، لا تدرى معها إن كانت قد أصيبت بهذاء ، أو هاجمها معتد مجهول ، أو غير ذلك من الاحتمالات .

سجل فورستر فى هذه القصة الدرامية - بتعاطف وحصافة - رد الفعل الشرقى المركب إزاء الحكم البريطانى فى الهند ، وكشف عن صراع المزاج والتقاليد المتضمن فى هذه العلاقة . إن روايته فحص للطبيعة البشرية وليست تحليلا سياسيا ، ومن ثم لم تتأثر قيمتها مثقال ذرة بحصول الهند على الاستقلال . ومنذ نشر طبعتها الأولى ، توطدت مكانتها كإحدى كلاسيات الأدب الحديث .

تلك هى أهم أعمال فورستر الروائية ، تحدثنا عن أجوائها والفضايا التى تثيرها ، وبقى ان نتحدث عن قيمتها الفنية . وفى هذا الصدد نلاحظ ان فورستر ، على عظيم اقتداره ، لا ينجح دائما فى تحقيق التكافؤ بين المضمون والشخصية ، أو بين الحبكة وما ترمز إليه . وهو مأخذ فطن إليه اثنان من النقاد الغربيين : ولتر آلن ، وف . ر . ليفيز .

فنحن نجد ولتر آلن فى الجزء الذى كتبه عن فورستر من كتابه « الرواية الانجليزية : تاريخ نقدى وجيز » (وقد نقله حديثا إلى العربية صفوت عزيز جرجس) يقول :

إن هذا الفشل فى استخدام الرمز الذى هو عند فورستر بمثابة عصا للقياس يختبر بها شخصياته الأنجلو - سكسونية المنتمية إلى الطبقة العليا المتخرجة من المدارس الخاصة أشد تجليا فى رواية « أطول رحلة » التى هى من عدة وجوه أكثر رواياته إمتاعا . إن موضوعها هو الحقيقة وطبيعتها ، كما هو واضح من الفصل الأول ، حيث نرى ريكى بطل الرواية ، وهو طالب فى الجامعة وقتها ، يناقش مع أصدقائه المشكلة الميتافيزيقية : أيكون للبقرة وجود عندما لا يكون هناك أحد يراها ؟ إن ريكى يبحث عن الحقيقة ، ويعبر عن اللمحات التى يدركها منها فى قصص أسطورية قصيرة قريبة - كما هو واضح - من قصص خالقه فى مجموعته المسماة « الحافلة السماوية » . وعلى الرغم من ذلك فإن

ريكى - من خـلال زوجتـه آجنس وشقيق زوجته - ينضم إلى جيش الضالين فى الظلام : إنه يغدو مدرسا فى مدرسة خاصة يشتغل ببمبروك شقيق زوجته بالتـدريس فيها . ويـزداد ابتعاداً عن الحقيقة إلى ان يرده إليها فى نهاية الأمر اتصاله بأخيه غير الشرعى نصف الشقيق ستفن ونام . وونام هو جينو فى « أطول رحلة » . على انه أقل ملائمة منه ، ينم خلقه - بعكس جينـو - على إسراف فى العاطفية من جانب فورستر .

على ان أمضى تعليق على عمل فورستر هو ذلك الذى أورده الناقد البريطانى المتوفى حديثا فـرانك ريمـونـد ليفيز فى ثنـايـا مقـالتـه « إ . م فورستر » (مجلة « سكروتنى » أو التمحيص ، السنـة السـابعـة ، العـدد الثـانى ، سبتمبر ١٩٣٨ ، والمعـاد طبعهـا فى كتـابـه « السعى المشترك » (١٩٥٢) . ومن ثم يجدر بنا ان نتابع ما يقوله ليفيز ببعض التفصيل . وبكلماته هو .

يقول ليفيز : ربما باستطاعة المرء ان يقول ، بـلا حـرج ، ان فى « أطـوال رحلة » كـما هـو واضـح ، قدرا كبيـرا من الترجمـة الذاتيـة وانها تمعنا - فى تقديمهـا لخيوطهـا - اكتمالا وتحقيقـا حميـا . من الحق اننا نجـد فيها هى الأخـرى الملهاة المميزة (خاصة فى كل ما يتعلق بهربرت بمبـروك .)ولكننا لا نستـطيع القـول بأن هـذا النجاح اقترن بنجاح عام فى الرواية كلها . إن فيها ألوانا من التفاوت وعدم التوافق والنقلات المزعجة والنجاح المتوازن للملهـاة فى بابهـا انما يعين على تأكيد الفجاجة ، وعـدم الثقة ، بـل وأحيـانا عـدم الصقل الـذى تتسم بـه سـائـر العناصر ، بحيث مـا كان يمكن لـه ان يتمشى معها فى يسر ، حتى لو كانت تبرر - فى حد ذاتها - الهدف الذى تمثله .

ونحن نلتقى بالحب الحار ، وقـريبا منـه الموت المفاجىء ، فى مطلع هذا الكتاب :

« لقد نسى شطائره وذهب ليحضرها . كان جيرالد وآجنس يتعانقان وقد احتوى كـل منهما الآخر بين ذراعيه ، نظر لحظة قصيرة فقط ولكن هذا المشهد التهب فى عقله .

كانت قبضـة الـرجل هى الأقـوى . جذب المرأة إلى ركبتيه وضمها إلية بكل ما أوتى من قوة واقتـدار وكـانت ذراعـاهـا قـد تخلصتـا منـه وهمست : « لا إنـك تؤذى » . كـان وجههـا عاطلا من التعبير - وحملق فى هذا الدخيل وما أبصره قط . وقبلها حبيبهـا وسرعـان ما تـألق وجهها بجمال غامض مثل نجم » (مقتـطفات من رواية) « أطول رحلة » مأخوذة من الترجمة العربية للأستاذ سليم الأسيوطى) .

إن جيرالد بمثابة أبولو فتى متوحش ، متخرج من مدرسة خاصة . وآجنس تافهة متعاظمة من بنات الضواحى ، ولكن هـذه اللمحة تلوح ، لريكى بطل الرواية ، وكأنما كشف :

فكر : « هل تحدث فعلا أمثال هذه الأشياء » وبدأ كأنه ينظر إلى أودية ملونة من تحته راحت تومض وميضا أشد ألقا حتى ولدت فيها الآلهة من اللهب النقى الخـالص وحينئذ كـان يتملى المنظر فى أبراج من ثلوج عـذراء . وبينما كـان مستر بمبروك يتحدث كان شغب الصور الجميلة يتـزايد . وغـزت كيـانـه فى صميمـه وأنـارت مصابيح فى مزارات مقدسة حقيقية . وعـزفت فرقتهم الموسيقية فى ذلك المنزل الضاحى حيث كان عليه ان يقف جانبا حتى تمر الخادم حاملة الغداء إلى الداخل . وانسابت الموسيقى نحوه كنهر ماء ووقف عند ينابيع الخلق وسمع اطراد النغم الأصيل . ثم صدرت عن آلة غامضة جملة موسيقية قصيـرة واستمر النهر منسابـا لا يبالى وتكررت هذه الجملة والمستمع إليها ربما أدرك انها كانت شذرة من لحن من الألحـان . . وفى توافق كامل ولد الحب ، لهب من اللهب ينير النهر المظلم من تحته والثلوج العذراء من فوقه . كانت أجنحته لا متناهية وشبابه خالدا أبديا »

وبعد اثنتى عشرة صفحة نقرأ مايلى :

(مات جيرالد فى أصيل ذلك اليوم . فقد دق عنقه فى مباراة كرة القدم وشهد مستر بمبـروك وريكى الحـدث على أرض الملعب عنـد وقوع الحادث) .

إنها تجربة أساسية فى نظر ريكى . ومغزاها يتضح ، بل لعله يتضـح أكثر مما ينبغى فهذه الذكرى عن عاطفة خـالصة لا تحسب حسـابا لشىء باعتبارها غاية نهائية وقد خلع عليها الموت ختاما قاطعا مخيفا وشيئا أشبه بالقداسة الـدينية تغـدو - فى نظر ريكى - معيـارا أو محكا لما هو حقيقى ونوعا من الاختبار للاخلاص الجذرى فى سعيـة بين العمليـات الآليـة ، والتنـازلات ، والمخازى ، وضروب الـلا مبالاة البليـدة التى نزخر بها الحياة اليومية :

وهو لا يعرف شيئا عن الدنيا . . وهو مؤمن بالنساء لأنه أحب أمه . وأصدقاؤه يضارعونـه جهلا وحداثة سن . لقد امتلأوا بخمر الحياة . ولكنهم لم يرشفوا الأقداح ولنسمها أقداح الشاى المملوءة بالخبرة والتجربة التى جعلت من مستر بمبروك وأضرابه رجالا على ما هم عليه من خلق وصفات . أوه ، قدح الشاى هذا !

إن ريكى يكتب قصصـا شبيهـة بقصص فورستر فى مجموعة « الحافلة السماوية » وثمة نغمـة تـدليـل تهكمى فى الإشارة إلى هـذه القصص . فـريكى مازال حدثا جدا يعـوزه القبح .

هذا ما يقوله ليفيز عن فورستر . ومهما يكن من شأن هذا النقد وغيره فيسجل التاريخ الأدبى لفورستر . ما يلى : إنه ، فى رواية واحدة على الأقل « طريق إلى الهنـد » كتب واحـدة من كلاسيات الروح الليبرالية فى كل زمان ، وانه فى جميع أعماله امتاز بـالتسامح الفكرى ورحـابة الأفق ، وعـرف كيف يطوّع اللغـة ، على نحـو رهيف ، لا قتنـاص أدق الخلجـات وأخفى الأفكار .

إ . م . فورستر فى العربية

أعمال مترجمة

« أطـول رحـل » (١٩٠٧) تـرجمـة سليم الأسيوطى بعنـوان « رحلة الحيـاة » مـراجعـة مصـطفى حبيب ، سجـل العـرب ١٩٦٥ ، سلسلة الألف كتاب (٥٧٨) .

« هواردز إند » (١٩١٠) ترجمة محمـد منير الشوباشى بعموان « المنزل الريفى » .

«طـريق إلى الهند » ، مـراجعـة د . لـويس مـرقس ، مكتبة النهضـة المصـريـة ١٩٥٧ ، سلسلة الألف كتاب (٤٧) .

« مجمـوعـة القصص القصيـر » (١٩٤٧) ترجمة وتقديم مجد الدين حفنى ناصف ، مراجعة على أدهم ، دار الفكر العربى ١٩٦١ ، سلسلة الألف كتاب (٣٨٢)

« أوجه الرواية » (١٩٢٧) ترجمة كمال عياد جـاد بعنوان « أركـان القصة » مـراجعة حسن محمود ، دار الكرنـك ١٩٦٠ ، سلسلة الألف كتاب (٣٠٦) .

« إقبال » ، ترجمة مقال بدون توقيع ، مجلة الأدب »

كتابات عنه

د . طه محمود طه ، إدوارد مورجان فورستر ، عجوز عاقل طيب القلب » ، مجلة « القصة » ، العدد السادس عشر ، السنة الثـانية ، ابـريل ١٩٦٥ ، القاهرة ، ص٤٧ - ٦١ وأعيد طبعها فى كتابه « أعلام القصة فى الأدب الانجليزى . »

ــ د . أمين العيوطى ، « إدوارد مـورجان فورستر » مجلة « أصوات » (لندن) .

ــ فؤاد دوارة ، « الاسكنـدرية : تـاريـخ ودليـل » (تعريف بكتـاب فـورسـتر) ، مجلة « الكاتب » ، القاهرة ، العدد السابع ، أكتوبر ١٩٦١ ، ص ١٨٢ .

ــ د . فاروق عبد الوهاب ، « المعالم الفنية للرواية » (مراجعة لكتاب) « أوجه الرواية » ، مجلة « المجلة » ، القاهرة ، العدد ٧١ ، ديسمبر ١٩٦٢ ، ص ٩٩ - ١٠١

ــ د . لطفية عـاشور ، «فورستر بـين الفكر المتحـرر والأدب الهـادف » ، مجلة « الفكـر المعاصر » ، القاهرة ، أغسطس ١٩٧٠ .

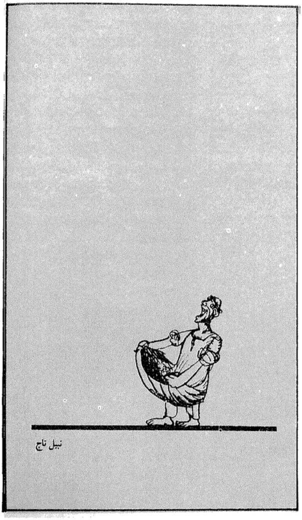
ــ فـاروق خورشيـد ، مجمـوعـة القصص القصير تأليف أ . م . فورستر » مجلة الكتاب العربى » القاهرة .

ــ د . ماهر شفيق فريد ، إ . م فورستر فى عيده التسعين مجلة « المجلة » القاهرة ، العـدد ١٤٧ ، مارس ١٩٦٩ ، ص٩٥ - ٩٦ .

قصة قصيرة

واداوم الطرق على الأبواب

عبد ربه طه



شعرت أنه يجب علّى أن أعود مدّة أخرى ربما وجدت ما يعزينى وكان على جسدى المتعب أن يبقى قوياً وشامخاً كالحصن فى مواجهة الغزاة متحديا رعب الطريق وإجحاف الأشياء باستجابتى المتنامية لمقاومة عدم الإدراك وفظاعة قدر متطفل لا يفرق بين نور أو ظلام . . ! !

وكأنها كانت فى انتظارى . . ولكنّها لا تريد عودتى إذ نظرت فى وجهى وسألتنى

ـ لماذا تعود ؟!

قررت أن أوضح لها الأمر كما يجب . . نعم قررت أن أوضح كل شيىء كما هو على حقيقته

ـ انظرى إلى تلك الحقيبة . . إننى مثقل بها على الدوام . . وفى كل مرّة كنت أعود وددت لو أستريح من هذا العناء ولو قليلاً . . لكنى كنت ألمح سؤالاً فى عينيك . . سؤال شديد القسوة . . لذلك كنت أرحل من جديد . . !! رفعت يديها أرادت أن تحتج قاطعتها بسرعة

ـ لا . . لا تقولى شيئا . . أنا أعرف ضعفك . . أيتها المنقسمة إلى نصفين نصف يريد . . ونصف يرفض . . نصف يعرف . . ونصف لا يعرف . . ليس باستطاعتك بعد أن تعرفى لا أو نعم . . !!

قالت بنبرة ساخرة وهى توشك على البكاء

ـ من ذا الذى يجسر على القول بأن طبيعة الانسان التى لا يسبر لها غور تدرك بسهولة

قلت لها بحزن

ـ حاولت دائماً أن أتطهر فى نيران الشدة وأكتوى فوق الاحتمال العادى فلن يستطيع مبلّغ أن يبلّغ رسالته دون رأسمال كاف من الأناة والاحتمال .

« كان وجهها الجميل عندما تنظر إلىّ شهادة ميلادى الجديدة . . فى احدى المرات وضعت يدها فوق ذراعى ثم غمغمت بحزن ـ ليتك لا تكف عن كونك قوياً ـ كنت أنظر أيضا إلى وجهها . . تتراجع الأنامل سريعاً حينما تكاد أن تتلامس . . ولكننى أسمع صوتها تسأل وتتحدث وأرى أنها كانت تريدنى . . وتريد أن تؤكد ثقتها فى حضورى الدائم لديها . . لكنّها سألتنى بقسوة شديدة على الدوام . . بقسوة أكثر ممّا ينبغى . . . !! »

والآن تتقدم نحوى وهى تحمل كوب الماء الذى طلبته ، وتسألنى

ـ هل هى حقيبة سفر ؟

ثم تمهلت قليلاً عندما لم أجب

ـ ألا تكف عن الرحيل . . ألا تكف عن كونك حمّالاً . ؟!!

طلبت أن أضع الحقيبة على الأرض دون أن تعترض . . وتلاقت عيوننا

« إننى أداوم العودة اليك باذلاً طاقة جبّارة كى تكشفى الإجابة عما يحيرك من أسئلة . . لأننى لا يجب أن أجيب . . ما هو أكثر مرارة أنك تدركين معنى عودتى . . وكان لا يجب أن تسألى . !! » نظرت فى وجهى واستطاعت أن تقرأ ما يدور بذهنى فقالت بعدم ثقة

ـ أنا لا أدينك لنفس الأسباب التى يدينك بها الآخرون . . !!

ـ إذن أنا مدان ؟

ضاع وجهها بين سحابات الحزن الثقيل . . واكتشفنا معاً مدى الخوف الذى يقف بيننا ـ قالت وهى تصرخ بمرارة :

ـ أنت واحد من الذين يداومون الطرق منهزمين . . ويداومون العودة منهزمين أيضاً . . وكما تحمل حقيبتك فوق ظهرك فأنت تحمل الهزيمة فى روحك . . !!

قدرت عندئذ أن أرحل من جديد . . كان يجب أن تعرف أكثر ربّما كنت مثقلاً بحقيبتى . . ربما كنت كثير الترحال والعودة . . أداوم الطرق على الأبواب بتوجس وريبة . . وربّما استبد بى الخوف أحياناً لكن فى قلبى كثيراً من العشق . . وفى أعمق أعماقى تنبض الروح المنتصرة فى انتظار البعث الجديد . . ليتها تعرف حقاً . . ليتها تعرف . . !! قلت :

ـ أتذكرين النهر . . والأضواء التى انسكبت على صفحة مياهه وكانت الشمس فى رحيل . . أتذكرين أغانيك الحلوة التى تهدّج بها صوتك فى لحظة رقّة . . فى لحظة يقين . . لقد حلّ الظلام اذن ورحل يقينك كما ترحل الشمس . . وعندما تنبثق شمس روحك وتصيرين لى سأعود أيضاً . . !!

سألتنى وفى عينيها ظل انكسار

ـ أين تذهب . . . فلتبق قليلاً إذا شئت . . !!

ـ باستطاعتى أن أبقى دائماً . . ولكنى سأرحل . . ليتنى أجدك على الضفاف المشرقة وقد انقشعت عن عينك الجميلة ظلمات الحجب . . !! قلت ذلك وأنا أرحل دون أن أحاول رؤية وجهها حتى لا تعذبنى الرؤية أكثر ، وفى كل خطوة أخطوها يستبين لى وجهها وتنبثق لى عيناها . . فأشعر برغبة مجنونة فى البقاء ، ولكننى أستمر فى الرحيل . . لقد عوّدتنى منذ اللحظة الأولى على فقدانها الأليم . . فصرخت لاعناً إيّاها « طبيعة قلقة . . . جانحة إلى الشر . . . فلتحترقى بألم المكابدة . . كما تحترق روحى العاشقة . . !!»

بعناد حزين كان صوتها يودعنى بنبرة متحدية وساخرة

ـ « اجعل رمادك ناعماً »

أمّا صوتى الحزين فكان يردد بمواجهة القدر

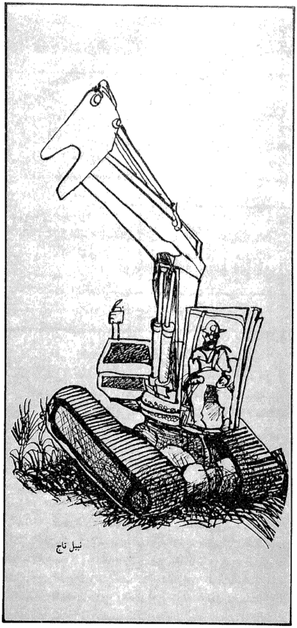
ـ الخروج حياة . . الدخول موت . . . !!

ـ ٢ ـ

« فى الخارج نعمت عيناى بمنظر المسافات التى لا يحدها حدود رأيت بحيرات لؤلؤية تشبه العذارى الفاتنات . . . وأنهار ووديان وآكام سحيقة . . ثم ارتعدت مهابة حينما رأيت عجائب الأفق المشحون . . لقد ظهر كل شىء أمام عينى مجللاً بهالة من الضوء الخفيف تزينه الوان الطيف المختلفة من أبيض وأزرق . . وبدا جسمى مكوناً من مادة أثيرية ومستعداً للإنطلاق فى الهواء . . وإذ كنت مدركاً لما يحيطنى فاننى كنت أنظر حولى وأسير بخطوات وئيدة دون أن أعكر استمرار الرؤيا السارة »

ـ ٣ ـ

فجأة وقفت أمام الأبواب الضخمة . . وسؤال يعذب كيانى عمّا يكون خلفها . . . وألحّ علىّ السؤال . . كثيراً . . كثيراً ثم باغتتنى أصوات تأتى وتتسرّب من خلفها ، ترتل بطريقة مألوفة كلمات ذات وقع معين لكننى أبداً لم أستطع أن أعرف الكلمات . . وعندما اقتربت الأصوات أكثر . . عرفت صوتها من بين كل الأصوات الأخرى . . كانت الكلمات تختفى أما المعنى المتضمن داخل لحن



الأهازيج يصل إلى أعمق أعماقى فأهتز . . ويرتج كيانى دهشة وحباً مع محاولة التعرف على حقيقة الكلمات نفسها . . !!

استبان لى صوتها أكثر . . فصرخت . . واندفعت وأنا ممزّق الملابس مترب الوجه . . ينبثق العرق من كل مسامى . . . والحقيبة فوق ظهرى تؤلمنى أكثر . . صرخت بأعلى صوت . . حتى تعبت ، وتمزقت حبال حنجرتى أو كادت ، لكنى لم أتوقف عن النداء . .

فى هذه المرّة صار صوتها أكثر وضوحاً . . كان يأتى جميلاً وحزيناً متوهجاً بالصدق . . مثقلاً بعذابات الانتظار . . وكنت فى العراء أمام الأبواب الموصدة أستنطق فيه قدرته على العطاء ، وتقدمت بفرح وجنون نحو الأبواب المتينة العالية ، وبدأت الطرق من جديد . . . وقبضتى الدامية تتحطم . . . والتعب المميت يغزو كيانى . . . لكنى لم أكف عن الطرق . . . لا أكف عن الطرق ولابد أن تتحطم الأبواب الموصدة . . . أو موتاً أموت . . . فلقد كانت لحظة مباركة أن يستبين لى صوتها . . . بل علامة واضحة من علامات الطريق نحو الضفاف المشرقة حيث تترنّم هى المقدّسة بصوتها الجميل بقولة ـ نعم ـ الأبدية !!□

قصة مترجمة

طبيب أرياف

فرانز كافكا

ترجمة الشريف خاطر

كنت فى حيرة بالغة ؛ فقد كان ينبغى على أن أقوم برحلة عاجلة ؛ لعيادة مريض فى حالة خطرة ينتظرنى فى قرية تبعد عشرة أميال عنى ؛ لكن العواصف الثلجية الكثيفة كانت تملأ المساحة الشاسعة بينى وبينه ؛ كان لدى عربة ، عربة صغيرة ذات عجلات كبيرة تناسب طرقنا الريفية ؛ تدثرت فى فرائى ، وحقيبة أدواتى فى يدى ، ووقفت فى فناء البيت على استعداد تام للرحلة ؛ لكن لم يكن هناك ثمة حصان ، لا حصان . فلقد مات حصانى أثناء الليل ، مات بسبب معاناته من جراء هذا الشتاء الثلجى ، وكانت خادمتى تجوب أنحاء القرية فى محاولة لاقتراض حصان ؛ وكنت أعرف أن ذلك لن يعود بفائدة ، فوقفت هناك يائساً ؛ والثلج يتراكم فوقى بكثافة أكثر وأكثر ، حتى صرت غير قادر على الحركة . وظهرت الفتاة عند البوابة الخارجية ، وحدها ، ولوحت لى بالفانوس ؛ شىء طبيعى ، فمن ذلك الذى يُقرض حصانا فى مثل هذا الوقت ولمثل هذه الرحلة ؟ . فأخذت أتمشى فى الممر مرة ثانية ؛ ولم أستطع ان أجد مخرجاً لهذا المأزق ، وبسبب غضبى ركلت باب حظيرة خنازير مهجورة منذ عام . فتطوح بابها جيئة وذهاباً . وانبثقت من داخلها رائحة وبخار خيل . وكان يتدلى من السقف فانوس معتم أخذ يتطوح إلى الإمام وإلى الخلف . فظهر لى رجل يمشى على ركبتيه ، فى ذلك المكان المنخفض ، وله عينان زرقاوتان ، وسألنى : « هل لى أن أنقلك حيث ما تريد ؟ » . لم أعرف بماذا أجيب ، وكل ما فعلته أننى ملت إلى أسفل لأرى ماذا يوجد أيضاً فى الحظيرة . وكانت الخادمة تقف إلى جوارى ، فقالت : « أنت لن تعرف أبداً ماذا يمكن أن تجده فى بيتك » ، وضحكنا سوياً .

فما لبث أن صاح هذا السائس قائلاً : « هيا ، ياأخى ، هيا ياأختى ! » فظهر حصانان رائعان ، يمثلان قوة ، الواحد تلو الآخر ، أرجلهما قريبة من جسديهما ، وكفيهما سدا الباب تماماً ، ويمد كل منهما رأسه إلى الأمام مثل الجمل . وما إن وقفا بأرجلهما الطويلة حتى تصاعد البخار من جسديهما بكثافة . فقلت للفتاة : « ساعديه » ، فاسرعت الفتاة لمساعدته فى تركيب أجمة الخيل . ولم تكد الفتاة تقترب منه حتى طوقها بذراعيه واندفع بوجهه ناحيتها . فصرخت عائدة إلى ، وعلى وجهها علامات أسنانه . فصحت فى غضب « ايها الوقح ، هل تود أن أضربك بالسوط ؟ » لكننى فى نفس اللحظة إكتشفت أن ذلك الرجل غريب ، وإننى حتى لم أعرف من أين أتى ، وهل يقوم بمساعدتى بدافع من رغبته ، فى الوقت الذى تخلى فيه كل الناس عن معاونتى . وبدا لى وكأنه وقد قرأ ما يدور فى رأسى ، فلم يأبه كثيراً لتهديدى ، وظل منشغلاً فى إعداد الخيل وكل ما فعله أن إستدار إلى وقال : « هيا ، اركب » . وحقيقة كان كل شىء معداً . زوج رائع من الخيل ، لم أرهما أمامى من قبل وأنا أقود العربة ، وصعدت إلى العربة فى سعادة بالغة . وقلت له : « سأتولى أنا القيادة ، لأنك لا تعرف الطريق » . فقال : « بالطبع ، لأننى لن أذهب معك ، سأبقى هنا مع روز . فصرخت روز « كلا » ، وهى تهرب داخل المنزل ، وقد تيقنت بأنه لا فكاك من قدرها . وسمعت صليل سلسلة الباب عندما أغلقته ، كما سمعت صوت المفتاح يدور فى الكالون ، كما اكتشفت أيضاً أنها قد أطفأت نور المدخل بالاضافة إلى كل نور الحجرات ، حتى لا يُكتشف مكانها .

فقلت للسائس : « بل ستأتى معى ، وإلا فلن أذهب ، رغم أن حالة المريض سيئة ، ومن الضرورى الذهاب . فأنا لا أفكر فى أن أقدم لك الفتاة مقابل ذلك » فقال : « هيا امامى » وصفق بيديه ، فإنطلقت العربة وكأنها جذع شجرة مندفعة مع السيل : وبالكاد سمعت باب بيتى يفتح على مصراعيه ويغلق عندما اندفع السايس من خلاله ، بعدها لم أسمع ولم أر شيئاً بسبب الإندفاع العاصف ، مما جعلنى أفقد شعورى . لكن ذلك لم يستغرق أكثر من لحظة فقط ، حتى وجدت كما لو أن باب مزرعة المريض يفتح تماماً كما حدث لباب بيتى ، فلقد وصلت إلى هناك : وتوقفت الخيل فى سكوت تام ، وتوقفت العاصفة الثلجية ، وبدأ ضوء القمر يغمر المكان كله ، وهُرع والدا المريض خارجين من المنزل ومن خلفهما أخته ؛ كنت قد نزلت من العربة ؛ ولم أستطع أفهم كلمة منهم لإندفاعهم القلق فى وصف حالة المريض ؛ كان الهواء فى غرفة المريض فاسداً ولا يحتمل ؛ بسبب موقد يتصاعد منه الدخان ؛ ووددت أن اندفع لأفتح نافذة ؛ لكن كان على أولا أن أفحص المريض . كان هزيلاً ، فاتر الحرارة ، لا ساخنا ، ولا بارداً ، عيناه غائرتان ، لا يرتدى قميصاً ، دفع الشاب عنه الأغطية وهم جالساً ، وألقى بيديه حول عنقى وهمس فى أذنى « دعنى أموت ، أيها الطبيب » . حملقت فى أرجاء الغرفة ، ولم يسمع أحد ما قاله ؛ كان



الوالدان ينحنيان إلى الامام فى صمت فى انتظار رأيى ، أما الأخت فقد أحضرت كرسيا لأضع عليه حقيبتى ، فتحت حقيبتى وفتشت فى أدواتى ، وما زال الفتى ملتصقاً بى ليذكرنى بطلبه . وتناولت ملقاطاً وفحصته على ضوء شمعه ، ثم وضعته مرة ثانية . قلت لنفسى بنوع من الاعتراض والتجديف « أجل ، إن الآلهة يكونون خير معين فى حالات مثل هذه ، فلقد أرسلوا الحصان المفتقد ، بل زادوا عليه حصاناً آخر لأن الحالة حرجة ، ولكى يتموا فضلهم على كل شىء فقد أرسلوا حتى السائس . . . » وفى تلك اللحظة فقد تذكرت روز مرة ثانية ، وما ينبغى عليه أن أفعله حتى أنقذها ، وكيف يتسنى لى أن أجذبها بعيداً عن براثن ذلك السايس ، وهى على بعد عشرة أميال منى ، ومعى زوج من الخيل لا أستطيع أن أتحكم فيه . هذا الزوج من الخيل الذى أصبح طليقا من أعنته الآن ، ولا أدرى كيف ، دفعا النافذة من الخارج . ففتحاها ، ولا أعلم كيف ذلك ، وأطل كل منهما برأسه ، ولم يحركا ساكنا إزاء صيحات العائلة من وقع المفاجأة ، ينظران إلى المريض . وفكرت إنه من الأفضل الرجوع على الفور « إذ شعرت بأن الحصانين يدعوانى بذلك ، لكننى طلبت من أخت المريض ، التى تصورت أننى تضايقت من حرارة المكان ، أن تخلع عنى معطفى الفراء . وفتحوا زجاجة روم من أجلى ، وربت الرجل العجوز على كتفى ، وتحقق جو من الأسرية باستعراض كرمه . هززت رأسى بالرفض ، وأحس الرجل من خلال تفكيره المحدود ، إننى لابد أن أكون مريضا ؛ لأن ذلك هو المبرر الوحيد لرفض الشراب . وأخذت الأم التى كانت تقف إلى جوار السرير . ترغبنى فى الشراب ؛ فاستسلمت ، وبينها كان أحد الخيول يصهل بصوت مرتفع ، كنت أضع رأسى على صدر الفتى ، الذى كان ينتفض تحت ذقنى الندية . وما توصلت إليه ، أن الفتى يعانى من إضطراب بسيط فى الدورة الدموية ، نتيجة لتشبعه بالقهوة التى كانت تشربها أمه المتوترة ! لكن الصحة والسلامة انحرفت عن السرير دفعة واحدة.أنا لست مصلح هذا العالم ، ولذا تركت الفتى ممدداً . ما أنا إلا طبيب المنطقة ، وأقوم بواجبى بأقصى ما أستطيع ، إلى درجة أكثر من اللازم . ورغم إنى كنت أتقاضى أجراً ضئيلاً ،

إلا أننى كنت كريماً عوناً للفقراء . وما زلت أرغب فى رؤية روز على ما يرام ، وعندئذ قد يمضى الفتى إلى طريقه ، كما رغبت أنا فى الموت كذلك . ما الذى أفعله هنا فى هذا الشتاء الذى لا نهاية له ! لقد مات حصانى ، ولم يقبل أى شخص فى القرية أن يقرضنى حصانا آخر

وكان لزما على أن أخرج ما يجر العربة من الحظيرة ، وإذا لم يتصادف وكانا حصانين ، لكنت إنتقلت إلى هنا مع المجرمين . كان ذلك ما حدث . أومأت برأسى إلى العائلة مجيبا . لم يكونوا يعرفوا شيئاً عن ذلك ، ولو أنهم عرفوا ، فلم يكونوا ليصدقوه . ان تكتب تشخيصاً فهذا سهل ، لكن أن تصل إلى نوع من التفاهم مع الناس فهذا هو الصعب . حسن ، فليكن ذلك هو نهاية زيارتى ، التى قمت بها تحت ضغط ظروف حرجة ، ولقد كنت متعوداً على ذلك ، والمنطقة كلها أحالت حياتى إلى عذاب من خلال دق الجرس الليلى ، لكن أكان ينبغى على أن أضحى بروز هذه المرة ، تلك البنت اللطيفة التى عاشت فى بيتى لمدة عام تقريبا دون أن أشعر بها ـ تلك التضحية التى كان من الصعب جداً طلبها منى ، لذا كان على أن أبرر إنصرافى بما لدى من مهارة ، حتى لا يبدو وكأننى هربت من هذه العائلة ، التى لن تعوضنى عن روز بأى شىء فى العالم . وما أن أغلقت حقيبتى ومددت يدى لآخذ معطفى الفراء ، حتى وقفت العائلة كلها ، الأب يتشمم كأس الروم فى يده ، والأم خاب أملها فى بشكل واضح ـ لماذا ، ماذا يتوقعه الناس منى ؟ ـ وأخذت الأم تعض شفتيها والدموع فى عينيها ، والأخت كانت تنفض فوطة حمراء مبتلة ، إزاء هذا الموقف .كنت على إستعداد للاقرار بأن الفتى قد يكون مريضاً بأى حال من الأحوال . واتجهت ناحيته ، فرحب بى مبتسماً ، كما لو أنى كنت سأقدم له طبقاً مغذياً من الحساء ـ فى هذه الأثناء كان الحصانان يصهلان ؛ وكأن هذه الضجة التى أحدثاها ، قد رتبتها عناية السماء ، على ما أعتقد ، لتؤازرنى فى فحص المريض ـ فى هذه المرة ، اكتشفت أن الفتى مريض حقا . فقد كان يوجد فى جانبه الأيمن ، بالقرب من الالية ، جرح مفتوح بحجم راحة يدى . لونه أحمر وردى بتدرج فى اللون ، داكن فى عمقه ، خفيف على الأطراف ، ذو قشرة محببه ، سطحه مفتوح مثل فتحة منجم معرض لضوء النهار كان ذلك منظر الجرح من على بعد لكن بالفحص عن قرب إتضح أنه أكثر خطورة . ولم أستطع مقاومة إطلاق صفير بسبب دهشتى . فقد كانت هناك ديدان بطول الإصبع الصغير وقد اتخذت نفس اللون الاحمر الوردى الملطخ بالدم ، وأخذت تتلوى فى حركتها محاولة الاتجاه ناحية الضوء من مكانها فى عمق الجرح ، ولها رؤوس صغيرة بيضاء وأرجل صغيرة عديدة . ياللفتى المسكين ، لقد فات أوان إنقاذك . لقد إكتشفت جرحك الخطير ؛ فهذه الفتحة الموجودة فى جنبك كانت تهد قواك . وسعدت العائلة ، عندما رأونى منهكماً ؛ أشغل نفسى ؛ وأخذت الأخت الأم ، وأخذت الأم الأب ، وأخبر الأب الضيوف المتعددين الذين كانوا يتوافدون على البيت ، فى ضوء القمر من خلال الباب المفتوح ، يمشون على أطراف أصابعهم ، ويحافظون على توازنهم بفرد أذرعهم جانبا . وهمس الفتى إلى وهو متشنج بالبكاء : « هل ستنقذنى ؟ » وهو لا يدرك تماماً ما يجرى فى جرحه من حياة . كان ذلك شأن الكثيرين من الناس فى المنطقة . دائماً ما يتوقعون المستحيل من الطبيب . لقد فقدوا معتقداتهم القديمة ؛ فالقسيس يجلس فى بيته يحل أرديته الكهنوتية ،الواحد تلو الآخر ، على حين يفترض فى الطبيب أن يكون ذا قدرة واسعة بواسطة يده المعالجة الرحيمة . لا بأس ، طالما يسعدهم ، أننى لا أفرض خدماتى عليهم ؛ إلا إذا كانوا يظنون فى القدرة على الاتيان بنهايات مقدسة . كنت أترك مثل ذلك يحدث لى أيضا ؛ فماذا أريد



أفضل من ذلك ، وما أنا إلا طبيب أرياف ، مجرد من خادمتى الصغيرة ! وأقبل الجميع على ، العائلة ، وكبار أهل القرية ، وخلعوا عنى ملابسى ، وجاءت مجموعة من منشدى المدرسة وعلى رأسهم مدرسهم ووقفوا قبالة البيت وأنشدوا تلك الكلمات فى لحن بسيط للغاية .

إخلعوا عنه ملابسه ، فلسوف يشفينا .
وإذا لم يستطع ، فأردوه قتيلا !
إنه طبيب ليس إلا ، طبيب ليس إلا .

وعندما خلعوا عنى ملابسى ، أخذت أنظر إلى الناس فى هدوء ، وأصابعى فى ذقنى ، ورأسى متجهة فى ناحية واحدة . كنت رابط الجأش تماما ، وعلى قدر الموقف ، وبقيت هكذا ، رغم أنه لم يكن بيدى أن أفعل شيئا ، حيث أنهم حملونى من رأسى وقدمى إلى السرير . وضعونى على السرير فى مواجهة الحائط ، جوار الجريح . وغادر الجميع الغرفة ؛ وأغلق الباب وتوقف الإنشاد ، وغطت السحب القمر ؛ كان الفراش دافئا من حولى ؛ وكانت رأسا الحصانين تتحركان فى النافذة مثل الظلال . وسمعت صوتاً فى أذنى يقول : « هل تعلم ، أننى قليل الثقة فيك . لماذا ، دفع بك أنت بالذات إلى هنا ؛ أنت لم تأت على قدميك . وبدلاً من مساعدتى ، فأنت تضايقنى على فراش موتى . إن ما أبغيه هو أن أفقأ عينيك » فقلت « صحيح ياله من شىء مخجل . رغم أننى طبيب . ما الذى ينبغى على أن أفعله ؟ صدقنى ، إن الأمر ليس سهلاً بالنسبة لى أيضا . « هل ينبغى أن أكتفى بهذا الدفاع ؟ » التبرير ؟

آه ، يجب أن أرضخ لذلك ، فليس أمامى سبيل آخر . فطالما تعودت على مثل هذه الأمور . إن كل مهمتى فى هذا العالم تنحصر فى جرح نظيف ، هذه هى ميزتى الوحيدة . » قلت : « ياصديقى الصغير إن خطأك هو ، أن رؤيتك قاصرة لقد قمت بعيادة الكثير من المرضى فى بيوتهم ، سواء أكانت صغيرة أم بعيدة ، وأقول لك : إن جرحك ليس سيئاً . وهو نتيجة لضربة مزدوجة من بلطة فى مكان حرج .

ليس هناك من يعرض جنبه لهذا الخطر ، ولا يكاد يسمع صوت البلطة فى الغابة ، إلا إذا جاءت الضربة قريبة منه « هل الأمر كذلك حقيقة ، أم أنك تضللنى فى مهنتى ؟ » « إن الأمر كذلك بالفعل ، وخذها كلمة شرف من طبيب محترف » . إقْتَنَع بذلك ورقد ساكنا . لكن حان الآن الوقت للتفكير فى الهرب . فمازالت الخيل واقفة فى مكانها بكل اخلاص . فقمت بجمع ملابسى ومعطفى الفراء وحقيبتى ، بسرعة ، ولم أشأ أن أضع الوقت فى إرتداء ملابسى ؛ ولو أن الخيل تعود إلى البيت بسرعة كما أتت ، لأصبح الأمر مجرد قفزة ، من هذا السرير إلى سريرى ، كما حدث عندما جئت إلى هنا

وتراجعت الخيل فى طواعية من النافذة ؛ وقذفت بالربطة إلى العربة ؛ إلا أن معطف الفراء أخطأ مكانه وتعلق من كمه بأحد الخطاطيف . لا بأس وقفزت فوق أحد الخيول غير مثبتة إلى بعضها فقد كانت العربة تتأرجح خلفهما ، وغُمر معطفى بالثلوج . صحت فى الخيل : « هيا ! » لكن الخيل لم تعدو ، وسارت ببطء مثل الرجال العجائز ، وأخذنا نزحف عبر المساحات الثلجية الشاسعة ؛ وبعد فترة طويلة ترددت خلفنا أغنية جديدة ، بعكس الواقع الذى حدث ، يغنيها الأطفال .

فلتفرحوا ، ياكل المرضى ،
فالطبيب ، يرقد إلى جواركم فى الفراش !

بهذا المعدل لن أصل أبداً إلى بيتى : لن يضع جهدى المشرق هباء ، إن خلفى يسرقنى ، لكن عبثا لأنه لن يستطيع إحتلال مكانى ؛ فالسائس المقزز يُعربد فى بيتى ؛ وروز هى الضحية ؛ لا أود التفكير فى ذلك أكثر . عريان ، فى مواجهة الصقيع وفى مثل هذه السن التعيس ، وفى عربة تمت إلى العالم الأرضى ، وزوج من الخيول لا يمتان بصلة إلى الأرض ، ما أنا الا رجل عجوز حاد عن الطريق المستقيم . معطف الفراء معلق فى آخر العربة ، لكننى لا أستطيع الوصول إليه . ولا أحد من زمرة مرضاى يرفع إصبعاً معترضاً لقد خدعت ! خدعت ! إن الاستجابة لجرس إنذار كاذب فى الليل - لا يسفر عن نتيجة طيبة ، أبداً ! أبداً !

جغرافية المدن بمنظور ابن خلدون

محمد جلال عباس

مقدمة : تميز ما جاء فى مقدمة ابن خلدون بأصالته ومنهجيته كمدخل لدراسة الإنسان فى البعدين الزمانى والمكانى . اذ تضمنت من بين ما تضمنت مذهبه فى الاجتماع البشرى ومراحل تطوره على اساس تشبيه المجتمعات على مختلف مستوياتها بالكائن الحى ، وهذا هو المنهج العضوى الذى استخدمه علماء الاجتماع المحدثون فى دراستهم للمجتمعات نتيجة لتأثير الدارونية . اما مراحل التطور البشرى فقد صورها ابن خلدون فى دورة تبدأ من مرحلة الطفولة الى الشباب الى الشيخوخة وتتبعها دورات أخرى تمر بالمجتمع ، وطبق ذلك على تاريخ الأمم والمماليك .

هذا هو ما ميز ابن خلدون : سبقه المنهجى الذى لفت انظار علماء الاجتماع وعلماء التاريخ والحضارات ، كما أن رأى ابن خلدون . فى طريقة تحليل الروايات التاريخية وتفنيد الانباء المتواترة قد لفتت الانظار الى فلسفته فى التاريخ .

بيد ان هناك جوانب عديدة فى مقدمة ابن خلدون تستحق من الباحثين مزيدا من الوقفات التى تستجلى فيها اعماق فكره وسبقه فى كثير من الدراسات ، واذا ماوقفنا عند تناول ابن خلدون للمدينه كظاهرة من ظواهر العمران البشرى لوجدناه قد تناولها برؤية واقعية وفى ضوء علاقات مكانية ووظيفية سبق فيها كثيراً من الدراسات الحديثة والمعاصرة للمدينه الجغرافيون المحدثون والمعاصرون يتناولون المدينة كظاهرة جغرافية من ظواهر الاستيطان البشرى تنشأ متأثرة بظروف البيئة المحيطة بها وكنتاج لعلاقات الإنسان مع تلك البيئة . ولقد تناولها ابن خلدون بمنظوره العلمى والواقعى الذى نحاول استجلائه فى هذه الدراسه

الاستيطان البشرى فى مفهوم ابن خلدون يعتبر الاستيطان البشرى من الموضوعات التى يتناولها الجغرافيون كفرع من الجغرافيا البشرى ويعرف الاستيطان بأنه تجمع سكانى فى وحدات وظيفية تتراوح فى حجمها من المقام المنعزل لاسرة أو عشيرة فى وسط مزارعهم . أو مراعيهم الى التجمعات السكانية فى المدن الكبرى أو تجمعات المدن الكبيره فى منطقة ممتدة من الحضر .

ويذكر برويك وجون ويب أن الاستيطان فى نظر الجغرافى يشمل كل المرافق التى صنعها الإنسان نتيجة لعملية السكنى بما فى ذلك المكان الذى يأوىء اليه والأسوار التى تحيطه والطرق التى تربط بين الأماكن بعضهابيعض . وتعكس الوظيفة التى تسود فى مركز الاستيطان الاختلافات الثقافيه بين تجمعات الناس فى ريف أو حضر .(٢)

فى مقدمه ابن خلدون كلمة العمران التى استحدثها واستخدمها فى مقدمته استخداما علمياً على انها تعبر عن « الاجتماع الانسانى » الذى فسره بالعمران فى قوله « ان الاجتماع الانسانى ضرورى ويعبر الحكماء عن هذا بقولهم الانسان مدنى بالطبع أى لابد له من الاجتماع الذى هو المدينة وهو معنى العمران » (المقدمةص٣٣) ، ويستطرد فى شرح أهداف الاجتماع أو التجمع للتعاون وتبادل المنافع فى مختلف الانشطه الحياتية وارتباط هذا الاجتماع بالانشاء والمبانى كما سنرى بعد

ولئن كانت كلمة العمران التى استخدمها ابن خلدون والدراسات القائمه حولها قد أخذت على أنها علم الاجتماع الذى اسسه ابن خلدون ، الا ان فى شرحه لجوانب العمران وما يرتبط به من نشاط بشرى يحمل معنى السكنى او الاستيطان اذ انه يتابع الحديث فى مقدماته وفصول تلك المقدمات عن ربط العمران بالاقاليم واختلاف العمران فى الاقاليم وهو اختلاف شكل السكنى أو الاستيطان والانشطة البشرية باختلاف البيئات .

ويتحدث ابن خلدون عن العمران البدوى وهو ما يقصد به الريفى بالمعنى الجغرافى المعاصر على انه مرتبط بما يسميه الجغرافيون المعاصرون بالانشطه الاوليه . أما عمران المدن والأمصار فإنه مرتبط بما يسميه الحضارة وفى ذلك فصل عنوان ان الحضارة غاية العمران وفى هذا الفصل يقول ابن خلدون « فلتعلم أن الحضارة فى العمران لانه غايه لامزيد وراءها ، وذلك ان الترف والنعمه اذا حصلا لاصل العمران دعاهم بطبعه الى مذاهب الحضارة والتخلق بعوائدها » (المقدمة ص٢٩٥) ويقول وصفا للتحول من الاجتماع أو العمران البدوى إلى الاجتماع أو العمران الحضرى . « اذ اتسعت أحوال هؤلاءالمنتحلين للمعاش وحصل لهم فوق الحاجة من الغنى والرفه ، ودعاهم ذلك إلى السكون والدعه وتعاونوا فى الزائد على الضرورى واستكثروا من الاقوات والملابس والتأنق فيها وتوسعة البيوت واختطاط المدن والامصار للتحضر . . . فمن هؤلاء من ينتحل فى معاشه الصنائع ومنهم من ينتحل التجاره . . . . الخ (المقدمه ص٦٨ ـ٦٩ ويفصل ابن خلدون وصف معالم الحضارة فيقول « الحضارة هى التفنين فى الترف واستجادة احواله والكلف بالصنائع التى تؤنق اصنافه وسائر فنونه من الصنائع المهيئة للمطابخ والملابس او المبانى أو « الفرش والأنيه » (المقدمه ص٢٩٤ ـ ٢٩٥) ففى هذا اشارة لما يطلق عليه بالأنشطه الثانويه Secondary Activities

ويتفق ابن خلدون هنا مع رأى أوردمجلين تريوارثا ورفاقه بأن المدينة هى أكمل تعديل انسانى لسطح الارض ، يقول عنه الانسان كل طاقاته الهدامة والبناءة ويتجمع الناس بأعلى كثافة تمكنهم من اقامة المنشآت الثقافيه وتسود الظواهر حتى هى من صنع الانسان ، وهذا هو ما يقول عنه ابن خلدون : غاية الحضارة ويورد فيه القول بأن « البناء واختطاط المنازل دائما هو منازع الحضارة التى يدعو اليها الترف والدعة ، وذلك متأخر عن البداوة فالمدن والامصار ذات هياكل واجرام عظيمه وبناء كبير وهى موضوعه للعموم من الناس لا للخصوص فتحتاج الى اجتماع الأيدى وكثرة التعاون (المقدمه ص٢٧٢)

وهكذا نجد ابن خلدون قد ميز بين البداوة والحضارة بما يقابل تمييز الجغرافيين المعاصرين والمحدثين الاستيطان الريفى (Rūral) والحضرى (Urban) مع ربط كل نوع من هذين النوعين من الاستيطان بنشاط بشرى معين كما سنرى بعد .

الموقع الجغرافى للمدينه

ويكاد ابن خلدون يتفق اتفاقا تاما مع الجغرافيين المحدثين والمعاصرين فى تبيان منشأ المدينه واختيار موقعها ، ولذلك افرد ابن خلدون فصلا خاصا فيما تجب مراعاته فى اوضاع المدن ، يقول فيه « اعلم : ان المدن قرار تتخذه الامم عند حصول الغاية المطلوبه من الترف ودواعيه ، فتؤثر الدعة والسكون وتتوجه الى اتخاذ المنازل للقرار ، ولما كان ذلك القرار والمأوى وجب أن يراعى فيه دفع المضار بالحماية من طوارقها ، وجلب المنافع ، وتسهيل المرافق « المقدمه (٢٧٥ ـ ٢٧٦) يتضح من هذا القول ان هناك ثلاثه شروط لاختيار موقع المدينة :

اولها : الدفاع والحماية من الغزاة (الحماية من طوارقها)

ثانيها : صلاحية المكان للسكنى (جلب المنافع)

ثالثها : توافر مستلزمات الحياه (تسهيل المرافق)

وهذا بالضبط هو ما يتناوله الجغرافيون فى دراستهم للموقع المطلق Site والموقع المكانى أو الموقع الحيوى او الموقع بالنسبة للمحيط البيئى . فالموقع المطلق كما يعرفه ذى بليج يعنى الخواص الطبيعيه للمكان الذى تشغله المدينه ان كانت تقع فى واد محدد أو على سهل ساحلى أو على حافة هضبية او فى جزيرة الى غير ذلك . اما الموقع النسبى فيعرفه بأنه وضع المدينه بالنسبة للبيئة المحيطة بها او مكانها فى الاطار الأقليمى حيث تستفيد من محيطها الحيوى وتواجدها وسط المزارع وإمكان اتصالها بالاماكن الاخرى وتوافر المستلزمات لسكانها .

وفى هذا الصدد نجد ان ابن خلدون بالغ الدقة فى منظوره فهو يحدد شروط الموقع المطلق والموقع النسبى أو الحيوى للمدينه ، فيحدد الموقع المطلق بأن يكون وضع ذلك فى متمنع من الأمكنه اما على هضبة متوعرة من الجبل واما باستدارة بحر أو نهر بها حتى لا يوصل اليها الا بعد عبور جسر أو قنطرة فيصعب منالها على العدو ويتضاعف امتناعها وحصنها ثم يتحدث عن الموقع النسبى اللازم لصلاحية المكان للسكنى فيقول « ومما يراعى فى ذلك للحماية من الآفات السماويه طيب الهواء للسلامة من الأمراض فان الهواء اذا كان راكدا خبيثا أو مجاورا للمياة الفاسدة أو المنافع المتعفنه أو المروج الخبيثه أسرع اليها العفن من مجاورتها . . . » ويستطرد ابن خلدون فى تفصيل الموقع النسبى فيقول « اما جلب المنافع والمرافق للبلد فيراعى فيه أمور منها الماء بأن يكون البلد على نهر او بازاء عيون عذبه فإن كان وجود الماء قريبا من البلد يسهل على المساكن حاجة الماء وهى ضروريه فيكون لهم فى وجوده مرفقة عظيمة عامه . ومما يراعى من المرافق فى المدن طيب المراعى لسائحتهم اذ ان صاحب كل قرار لابد له من دواجن الحيوان للنتاج والضرع والركوب ولابد لها من المرعى ، فإذا كان قريباً طيبا كان ذلك أرفق بحالهم لما يعانون من المشقة فى بعده . ومما يراعى . أيضا المزارع فإن الزروع هى الاقوات فإذا كانت مزارع البلد بالقرب منها كان ذلك اسهل فى اتخاذه واقرب الى تحصيله ومن ذلك الشجر والحطب والبناء فإن الحطب مما تعم به البلوى فى اتخاذه لوقود النيران للاصطلاء والطبخ ، والخشب ايضا ضرورى لسقفهم وكثير مما يستعمل الخشب فيه من ضرورياتهم ، وقد يراعى ايضا قربها من البحر لتسهيل الحاجات القاصيه من البلاد النائية (المقدمه ص٢٧٦ ـ ٢٧٧) ويذيل هذا الفصل بقوله « وهذه كلها (عوامل) متفاوته بتفاوت الحاجات وما تدعو اليه ضرورة الساكن »

اذا نظرنا الى هذا النص والفصل السابق بمنظور الجغرافيا الحديثه نجد فيه امرين :

الأول : ان ابن خلدون قد ميز بوضوح شروط المدينة الدفاعية او الموقع الاستراتيجى وهو فى ذلك يكاد يكون متفقا تمام الاتفاق مع الجغرافى الفرنسى المعاصر آيمى فنسنت يربليو الذى يتحدث عن منشأ المدينه فيقول « انها تعتمد فى تكوينها الاساسى على موقعها الجغرافى الذى يحدد علاقاتها بالعالم الخارجى ، وتقع المدينه عادة فى وسط منطقة لها خواصها الجغرافية التى تساعد على أمنها ونموها ، فلكى تؤدى المدينة وظيفتها يتطلب الأمر بجمع الناس وبالتالى نجمع الثروات ونجمع الصنائع والاعمال ، وهذا بالتالى يؤدى الى المخاوف لدى الذين يعيشون فيها من ثم فهم يختارون موقعا متميزا يسهل الدفاع عنه » ويستطرد الجغرافى يربليو فيذكر امثله عن الموقع المتميز بأن تجاور المدينة فيه من الارض مرتفع أو جبل أو تكون فى حضن ثنية نهر .

والامر الثانى ان ابن خلدون قد اهتم كثيرا بمحيط المدينة كموقع مركزى له علاقه بما يحيط به من مظاهر البيئة وعناصر الخدمات الاقتصاديه الضرورية لبقاء المدينة وحياة أهلها وانشطتهم وفكرة مجاورة المرافق للمدينة عند ابن خلدون تكاد تعطى معنى المجال الحيوى Lebensraum الذى تحدث عنه الجغرافيون الالمان وهو التوسع الضرورى فى رقعه الارض للحصول على ما يلزم لكفاية الحياة الرغده ، وهو مايسميه ابن خلدون « الرفه »

ويتفق ابن خلدون فى ذلك أيضا مع كثير من الجغرافيين المحدثين والمعاصرين من أمثال تريوا أرتاور بسون وهاموند فى قولهم : ان المدينة تعتمد فى صناعاتها وتجارتها وانشطتها الحياتيه الاخرى على الامتدادات المحيطة بها ومدى غناها ، فالخدمات اللازمة للمدينة نستجلبها من الأرض المجاورة لها وهى التى يسميها ابن خلدون المرافق ، ويتكون هذا المحيط الخدمى او المرافق من الحقول والاحراش والغابات والمراعى والموارد المختلفه فى المنطقة المحيطة بها والتى تمتد اليها علاقات المدينة .

وهذا أيضا يماثل النموذج الذى وضعه جون هينريك فون ثيونن فى أوائل القرن التاسع عشر للعلاقة بين المدينة ومحيطها ، وهو نموذج مازال مستخدما حتى يومنا هذا فى دراسة المدينه وعلاقتها بجوارها مع ادخال التعديلات عليه بما يتفق مع اختلاف الظروف المحيطه . هذا النموذج كما يلخصه بيتر هاجت يتمثل فى ان المدينه فى نشأتها النموذجيه المنعزله تحاط بست سياجات دائريه : اولها سياج مباشر من الطرقات والبساتين يليه سياج قريب من الغابات والاحراش ثم نطاق من الزراعة الكثيفة يليه نطاق من المراعى ثم نطاق لزراعة الحبوب ويشرح ريتشا ردتومسون ورفاقه هذه السياجات وخدماتها التى تؤديها للمدينه ، فالنطاق الأول من البساتين تربى فيها الدواجن وماشيه الالبان ومنتجاتها للاستهلاك المباشر وسياج الغابات والأحراش يمد المدينة بما يلزمها من حطب الوقود (فى ذلك الوقت) والاخشاب اللازمه للبناء وصناعات الأثاث ودائرة المزارع الكثيفة تنتج المحاصيل الحقليه من خضر وفاكهه اما النطاقات الاخرى وهى سياخ المراعى والزراعه الواسعه فأنها لا نتاج المحاصيل التى يمكن تخزينها على المدى الطويل ، وهناك نطاق سادس من الارض البور أو الغابات والاحراش يمثل مجالا لا متداد الانشطة اذا ضاقت المحيطات بها وعجزت عن الوفاء بالاحتياجات فيكون التوسع فى هذا النطاق المحيطى الخارجى .

وهكذا تلاحظ ان ادراك ابن خلدون الواعى للعلاقات المكانية بين المدينه والبيئة المحيطه بها كان مبكرا ، وانه ادراك لا يكاد يختلف عن المفاهيم الحديثة والمعاصرة فى جغرافية المدن ، هذا وتلاحظ تميز ابن خلدون بالمرونة فى تناوله لموقع المدينة النسبى وعلاقتها بالمرافق المحيطة بها وذلك فى قوله « وهذه كلها متفاوته بتفاوت الحاجات وما تدعو إليه ضرورة الساكن » وهو يؤكد اختلاف الناس فى نظرتهم لموقع المدينه بقوله « وقد يكون الواضع (واضع المدينة) غافلا عن حسن الاختيار الطبيعى ، فيراعى ما هو أهم على نفسه وقومه ولا يُؤْثِر حاجة غيرهم » وضرب على ذلك امثله بالمدن التى اختطها العرب فاسرع اليها الخراب لأنهم لم يراعوا فيها الا اهتماماتهم المباشرة .

وفضلاً عما أورده ابن خلدون من طبيعة الاستيطان البشرى أو العمران ومكان المدينة فى هذا الاستيطان ، وما تناوله من دراسات عن

الموقع المطلق والموقع النسبي للمدينة مما أوردناه فيما سبق . فانه قد تناول أيضاً الوظائف المتعددة للمدينة والعوامل الجغرافية والسياسية لتطور المدينة والجوانب الاجتماعية من حياة المدينة وظاهرة التلوث ، وهذه كلها من الموضوعات التي يتناولها الجغرافيون المحدثون في دراستهم للمدينة بما يتفق كثيراً مع تناول ابن خلدون لها منذ قرون عديدة .

وظائف المدينة

تحدث ابن خلدون عن وجوه المعاش عامة فقال : « اما الفلاحة والصناعة والتجارة فهي وجوه طبيعية للمعاش . والفلاحة متقدمة عليها بالذات إذ هي بسيطة وطبيعية وفطرية لا تحتاج إلى كثير نظر ولا علم . . اما الصنائع فثانيتها ومتأخرة عنها لأنها مركبه وعلميه تصرف فيها الأفكار والانظار ولهذا لا توجد غالباً إلا في أهل الحضر الذي هو متأخر عن البدو وثان عنه . . . واما التجارة فهي وان كانت طبيعية في الكسب فالاكثر من طرقها ومذاهبها انما هي تحيلات في الحصول على ما بين القيمتين في الشراء والبيع لتحصيل فائدة الكسب » (المقدمة صـ ٣٠٤) .

ونعود هنا فنكرر ان ابن خلدون قد سبق الجغرافيين في تقسيم الأنشطة البشرية فالأنشطة البشرية وفقا للتقسيم الحديث للمتخصصين في الجغرافيا الاقتصادية ثلاثة أنواع : أنشطة أولية فيها الرعي والزراعة والتعدين وهي تسمى احيانا الاستخراجية ، والأنشطة الثانوية التي تنبني على المنتجات الأولية وهي الصناعات (اما الصنائع فهي ثانيتها) وانشطة ثلاثية وهي التي تسمى أيضا خدمية وتتمثل في التجارة وادارة شئون الدولة والمجتمع التي وردت في هذا الفصل عن وجوه المعاش وفي فصول تالية في مقدمة ابن خلدون ومنها نقل التاجر للسلع وصناعة التوليد وصناعة الطب والخط والكتابة من عداد الصنائع الانسانية وصناعة الورق وصناعة الغذاء والعلم والتعليم طبيعي في العمران البشري وان التعليم للعلم من جملة الصنائع ، وكلها واردة في الفصل الخامس من الكتاب الأول في مقدمة ابن خلدون وعنوانه في المعاش ووجوهه من الكسب والصنائع وما يعرض في ذلك كله من الأحوال .

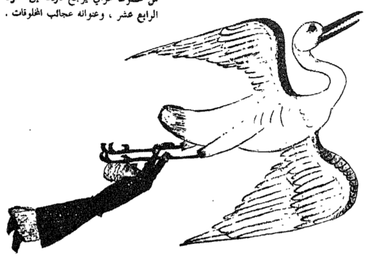
فاذا طرحنا الأنشطة الأولية جانباً باعتبار أنها نشاط يختص به الاستيطان الريفي كما سبق ان ذكرنا فان ما يهمنا هنا هو الأنشطة الثانوية والثلاثية أي الصناعية والخدمية وهي التي تتوطن في المدينة وترتبط بالعمران الحضاري أو الحضري . فلقد افرد ابن خلدون للصناعه فصلين : أحدهما بعنوان « فصل في ان الصنائع تكتمل بكمال العمران الحضري وكثرته » والفصل الآخر بعنوان « فصل في ان رسوخ الصنائع في الأمصار انما هو برسوخ الحضارة وطول أمدها » .

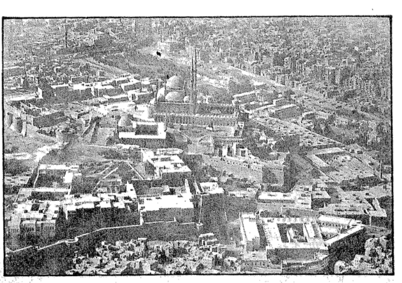
ففي الأول يذكر ابن خلدون أنه « على مقدار عمران البلد تكون جودة الصنائع للتأنق فيها واستجادة ما يطلب منها حيث تتوافر دواعي الترف والثروة » ويتابع القول « إذا ذخر بحر العمران وطلبت فيه الكمالات كان من جملتها التأنق في الصنائع واستجادتها فكملت بجميع متمماتها وتزايدت صنائع أخرى معها مما تدعو إلى عوائد (أي عادات) الترف واحواله ، وقد تنتهي هذه الأصناف ــ إذا استبحر العمران ــ إلى ان يوجد منها كثير من الكمالات والتأنق فيها في الغاية وتكون (الصنائع) من وجوه المعاش في مصر لمنتحلها بل تكون فائدتها من أعظم فوائد الأعمال . . . » (المقدمة صـ ٣١٨) .

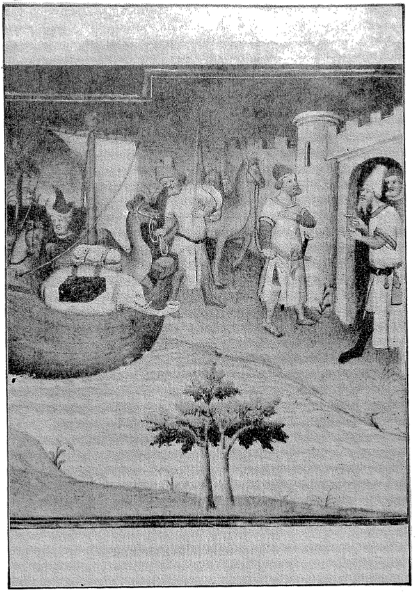
ويذكر في الفصل الخاص برسوخ الصنائع في الامصار أسباب توطن الصناعة ورسوخها في المدن والامصار فيقول « ان السبب في ذلك ظاهر وهو أن هذه كلها عوائد للعمران والوان ، والعوائد انما ترسخ بكثرة التكرار وطول الأمد فتستحكم صبغة ذلك وترسخ في الأجيال وإذا استحكمت الصبغة عسر نزعها ، ولهذا نجد الأمصار التي كانت قد استبحرت في الحضارة لما تراجع عمرانها وتناقص بقيت فيها آثار من هذه الصنائع ليست في غيرها من الأمصار المستحدثة العمران ولو بلغت مبالغها في الوفور والكثرة » .

ويكاد حديث ابن خلدون هذا عن رسوخ الصناعة في المدينة يتفق مع قول آرثر سمايلز الذي يقول « وبمضي الزمن تكتسب المدينة خواصها بعيداً عن مميزات الموقع الأصلي ؛ حقاً إن الموقع الأصلي مهم في المرحلة الأولى لإنشاء المدينة ، ولكن بنموها وتطورها نتخطى العقبات الطبيعية وتكتسب مكانتها اثناء نموها من خواص سكانها الذين يتجاوزون عوامل الضعف التي قد تصيب المدينة وذلك بمحافظتهم على المكانة الصناعية التي اكتسبتها ، وهناك أمثلة كثيرة على تغلب القدرات البشرية على عوامل الضعف التي تصيب المدينة فتبقى وظيفتها الصناعية قائمة ولا يرحل عنها أهلها ولا يتركوها للاضمحلال والخراب .

الرخ ينقد المسافر رسم إيضاحي مقتبس من مخطوط عراقي يرجع تاريخه إلى القرن الرابع عشر ، وعنوانه عجائب المخلوقات .







اما عن الأنشطة الثلاثية أو الخدمية والتى أوردها ابن خلدون فى الفصول العديدة التى أشرنا إليها فإن الجغرافى الاقتصادى هانزبويش قد ذكر ان للمدينة خلاف الصناعة وظائف ذات صبغة إدارية وثقافية متعددة تسمى الصناعات الخدمية Service Industries وهى مرتبطة بعضها ببعض ، وذكر من بينها الأعمال المالية والتجارية التى تقابل عند ابن خلدون (فصل فى صناعة التجارة) . والاصلاح والصيانة والعمائر التى تقابل عند ابن خلدون (فصل فى صناعة البناء) وخدمات الترفيه التى تقابل عند ابن خلدون (فصل فى صناعة الغناء) وخدمات التعليم التى تقابل عند ابن خلدون (فصل فى ان العلم والتعليم طبيعى فى العمران البشرى ، والصحافة والنشر التى ذكرها ابن خلدون تحت عنوان (فصل فى أن الخط والكتابة من عداد الصنائع الانسانية) وكذلك فى فصل فى صناعة الوراقة ويعرفها بأنها معاناه الكتب بالاستنساخ والتجليد ذلك حتى النشر كما كان مفهوما فى عهده (المقدمة صـ ٣١٧) .

فاذا ما عرفنا ان ابن خلدون قد ربط المدينة أولاً من حيث نشأتها بنشأة الملك أو الامارة يعنى نشأتها لمركز إدارى ، وأنه اشار إلى أهمية تحصينها دفاعا عن سكانها وأنه أشار إلى توطن الصنائع وتوطن الخدمات فى المدينة وانه فصلا خاصا بعنوان « فصل فى ان العلوم انما تكثر حيث يكثر العمران وتعظم الحضارة » وفصلا آخر بعنوان « فصل فى ان العلم والتعليم طبيعى فى العمران البشرى » المقدمة صـ ٣٤٠ إلى ٣٤٥) ـ لو أننا لاحظنا ذلك ورأينا تناول ابن خلدون لكل هذه الأنشطة فى المدينة لوجدنا أنه يكاد يتفق مع التقسيم الوظيفى للمدن لدى الجغرافيين المعاصرين إلى مدن دفاعية ومدن صناعية ومدن تجارية ومراكز علمية . وعواصم إدارية .

تطور المدينة

يربط ابن خلدون بين عمر المدينة وعمر الدولة المستبدة لها فيقول : أما بعد انقراض الدولة المسيرة للمدينة فاما ان يكون لضواحى المدينة وما قاربها من الجبال والبسائط بادية يمدها العمران دائماً فيكون ذلك حافظاً لوجودها ، إما إذا لم يكن لتلك المدينة المؤسسة مادة تفيدها العمران يترادف الساكن منها فيكون انقراض الدولة فرق لسياجها فتزول او يتناقص عمرانها » ويستطرد فيقول عن تجدد الحياة فى المدينة وربما ينزل بالمدينة بعد انقراض مختطها ملك آخر أو دولة ثانية تتخذها قراراً أو كرسيا تستغنى به عن اختطاط مدينة جديدة ينزل بها الملك ، فتختط تلك الدولة للمدينة سياجها وتتزايد مبانيها ومصانعها ويتزايد بتزايد أحوال الدولة النائية وترفها وتستجد بعمرانها عمرا آخر » (المقدمة صـ ٢٧٣) .

ويتحدث ابن خلدون عن العلاقة بين تطور الدولة وتطور المدن فى فصل فى أن الحضارة فى الأمصار من قبل الدول وانها ترسخ باتصال الدولة ورسوخها ، ويذكر أن السبب فى ذلك هو ان الحضارة هى أحوال عادية زائدة على الضرورى من أحوال العمران تتفاوت بتفاوت الرفه وتفاوت الأمم فى القلة والكثرة تفاوتا غير منحصر . ويستطرد فيقول « ثم انه إذا اتصلت تلك الدولة تعاقب ملوكها وحكامها فى عصر واحد بعد واحد استحكمت الحضارة فيهم » ثم يضرب على ذلك امثلة عديدة برسوخ الحضارة فى امصار الشام بعد الاسلام وبقاء المدن وتطورها ونموها من أيام الروم إلى ملك الاسلام فلم تزل عوائد الحضارة بها متصلة . وكذلك رسخت عوائد الحضارة باليمن لاتصال دولة العرب بها منذ عهد العمالقة والتبابعة آلاف من السنين ، وكذلك الحضارة بالعراق لاتصال دولة النبط والفرس بها من لدن الكلدانيين والكيانية والكسروية والعرب يعدهم آلافا من السنين فلم يكن لهذا العهد أحضر (أى أكثر حضارة) من أهل الشام والعراق ومصر .

وكما تحدث عن أزدهار العمران الحضرى تحدث أيضا عن إضمحلاله فى فصل فى مبادىء الخراب فى الأمصار فيقول « ان الامصار إذا اختطت أولا تكون قليلة المساكن وقليلة آلات البناء من الحجر والجير وغيرها مما يعالى على الحيطان عند التأنق . . . فاذا عظم عمران المدينة وكثر ساكنها كثرت الآلات بكثرة الأعمال حينئذ وكذا الصناع إلى أن تبلغ غايتها فى ذلك كما سبق شأنها ، فاذا تراجع عمرانها وخف ساكنها قلت الصنائع لأجل ذلك ففقدت الأجادة . . » إلى إن يقول « فيعودون إلى البداوة فى البناء واتخاذ الطوب عوضا عن الحجارة والقصور عن التنميق بالكلية فيعود بناء المدينة مثل بناء القرى والمداشر ويظهر عليها سيما البداوة ثم تمر فى التناقص إلى غايتها من الخراب ان قدر لها به سنة الله فى خلقه . (صـ ٢٨٥ - ٢٨٦) .

ومن الواضح أن هذه الفرضيات التى أوردها ابن خلدون عن تطور المدينة مبنية على الملاحظة الواقعية وامكنه التوصل أليها بالمنطق العلمى السليم .

ولم يفعل ابن خلدون فى دراسته للمدن المشاكل الاجتماعية والبيئية التى تتعرض المدن فعن الأوضاع الإجتماعية لأهل المدينة اشار ابن خلدون فى مواضع كثيرة إلى ظاهرة الغنى والرفاهة والثروة التى تتميز بها المدينة ، ولكنه فى نفس الوقت يشير إلى حالات الغلاء التى تسود المدن فى أسعار الحاجيات واسعار الخدمات فيقول عن غلاء الاسعار « يدخل أيضاً فى قيمة الأقوات قيمة ما يعرض عليها من مكوس ومغارم فى الأسواق وابواب الحضر والجباة فى منافع عن البيوعات لما يمسهم وبذلك كانت الأسعار فى الامصار أعلى » ويضيف « وقد تدخل ايضا فى قيمة السلع قيمة علاجها فى الفلح ، ويزيد ذلك فى اسعارها » (المقدمة صـ ٢٨٩) .

وعن غلاء الأجور والخدمات يقول : « اما الصنائع والأعمال أيضا فى الأمصار الموفورة العمران فسبب الغلاء فيها ثلاثة أمور : الأول كثرة الحاجه لمكان الترف فى مصر بكثرة عمرانه والثانى اعتزاز أهل الأعمال لخدمتهم وامتهان أنفسهم لسهولة المعاش فى المدينة بكثرة اقواتها ، والثالث : كثره المترفين وكثرة حاجاتهم إلى امتهان غيرهم واستعمال الصناع فى مهنهم فيبذلون فى ذلك لأهل الأعمال أكثر من قيمة اعمالهم مزاحمة ومنافسة فى الاستئثار بهم ، فيعتز العمال والصناع وأهل الحرف وتغلو اعمالهم وتكثر نفقات اهل المصر لذلك » (المقدمة صـ ٢٨٨) .

ويتحدث عن التلوث الأخلاقى بقوله : « أما فساد اهل المدينة فى ذاتهم واحدا واحدا على الخصوص فمن الكد والتعب فى حاجات العوائد ولتكون بألوان الشرقى تحصيلها ، وما يعود على النفس من الضرر بعد تحصيلها بحصول لون آخر من الوانها ، فلذلك يكثر منهم الفسق والشر والسفسفه والتحيل على تحصيل المعاش من وجهه وغير وجهه . . فنجدهم اجرياء على الكذب والمقامرة والغش والخلابة والسرقة والفجور . . . ثم تجدهم أبصر بطرق الفسق ومذاهبه والمجاهرة وبدواعيه . . ويموج بحر المدينة بالسفلة من أهل الأخلاق الذميمة ويجاريهم فيها كثيرون من ناشئة الدولة وولدانهم ممن أهمل عن التأديب غلب عليه خلق الجوار » (المقدمة صـ ٢٩٦) .

ويضيف : « من مفاسد الحضارة فى العمران الانهماك فى الشهوات والاسترسال فيها لكثرة الترف فيقع المتفنن فى شهوات البطن من المآكل والملاذ ويتبع ذلك التفنن فى شهوات الفرج » (المقدمة صـ ٢٩٧) .

ويتحدث عن مصير المدينة حين يبلغ فيها العمران والحضارة اقصى مداه فيقول : « مع بلوغ العمران والحضارة اقصى حدوها تكثر الفتن فيكثر الهرج والقتل أو وقوع الوباء . . ويكون سبب ذلك فى الغالب فساد الهواء بكثرة العمران لكثرة ما يخالطه من العفن والرطوبات الفاسدة وإذا فسد الهواء الذى هو غذاء الروح الحيوانى وملابسه دائماً فيسرى الفساد إلى مزاجه فان كان الفساد قويا وقع المرض فى الرئة » ويستطرد فيقول « وسبب كثرة العفن والرطوبات الفاسدة فى هذا كله كثرة العمران ووفوره آخر الدولة » (المقدمة صـ ٢٣٩) .

ويكاد هذا العرض لابن خلدون يتفق مع ما أورده الجغرافيون المعاصرون من أمثال دى بليج من مشاكل المدينة الأمريكية وهو ما ينطبق على كثير من مدن العالم المعاصر . حيث يتحدث عن أثر الأزدحام وفساد البيئة فى المدينة فى التركيب الثقافى والأحوال الاجتماعية لسكانها بمثل ما يتحدث به ابن خلدون وكذلك يتحدث عن فساد الهيئة فيقول « يتغير المناخ الطبيعى فى المدينة حيث يفسد الهواء وتزول نقاوته وتفشل دورة الكتل الهوائية ويسود الضجيج وتتلوث مجارى المياة وتتعرض المدينة لنقص فى المياة والتيار وتصبح المناظر المحيطة كريهة مما يؤدى إلى زيادة الضغوط العصبية على الناس[٤] » .

التوزيع الجغرافى للمدن

هذا ولم يغفل ابن خلدون نقطة جغرافية هامة فى دراسة المدن وهى التوزيع الجغرافى لها فى مختلف اقاليم العالم واسباب تكاثفها فى بعض الأقاليم دون الأخرى فيتحدث عن ذلك فى وصفه لاقاليم الأرض فيخصص لذلك المقدمة الثانية فى قسط العمران من الأرض ، ويكملها بفصل فى ان الربع الشمالى من الأرض أكثر عمرانا من الربع الجنوبى (المقدمة ص ٣٥ ، ٣٨) ، وفى هذه الدراسات وفيما أورده من وصف للاقاليم السبع سبق جغرافى لدراسة ظاهرة التوطن الحضرى وارتباطها بالبيئات المختلفة .

ولقد وصل ابن خلدون فى تطبيقه للفرضيات الخاصة بظاهرة ارتباط توزيع المدن بالبيئة الطبيعية أعلى المستويات العلمية المبنية على الملاحظة الموضعية الدقيقة فى « فصل فى ان المدن والأمصار بأفريقية والمغرب قليلة » حيث أورد تعليلات لهذه الظاهرة ومقارنة بينها وبين بلاد العجم التى يغلب فيها عمران أكثره قرى وأمصار أورساتيق مثل بلاد الأندلس والشام ومصر والعراق والشام ، وهو يرجعها إلى طبيعة البداوة لدى البربر ونزوعهم إلى التجافى عن الأمصار التى تذهب فيها البسالة ويصير فيها الاتسان عيالا على غيره . . .

وهكذا نجد من هذه القراءة الجغرافية لمقدمة ابن خلدون أن جغرافية المدن من الموضوعات التى أجادها نظريا وتطبيقيا تجاوز فيها بحق عصره وزمانه وبدا فيها ذا فكر مستنير ومنهج دقيق وأسلوب جديد إذا قومناه وجدنا أنه لا يقل جودة واستنارة ودقة عن دراسات الجغرافيين المحدثين والمعاصرين ، فاذا قسناه بعصره وزمانه فى القرن الرابع عشر لوجدنا فيه عبقرية جغرافية تستحق مزيداً من الدراسة والتدقيق .

وليس من شك فى أن مقدمة ابن خلدون تتضمن عبقريات أخرى للرجل تحتاج منا إلى قراءات أخرى اقتصادية وإدارية وسياسية بعد القراءات التاريخية والاجتماعية .

المراجع

— Broek, Jan, O. &Webb, John; A Geography of Mankind, Newyork, 1973:
— De Blij, Harm J. ;Man Shapes the Earth, California, 1974.
— Haggate, Peter; Geography: A modern Synthethis, New York, 1975.
— Perpillou, Aime Vincent; Geographie Humaine, Paris, 1964.
— Smailes, Arther E. ; The Geo graphy of Towns, London, 1970.
— Trewartha G.T. ,RobinsA.H. &HammondE. ; Elements of Geography, New York, 1977.

ملاحظة : النسخة التى اعتمد عليها فى اقتباس نصوص المقدمة والاشارة إلى الصفحات هى طبعة دار العودة ـ بيروت سنة ١٩٨١م بعد مراجعة النصوص مع طبعة عبد الرحمن محمد ـ القاهرة ـ ١٩٢٨م المنسوخة عنها .

من الصحافة الأدبية العالمية

إليزابث بيشوب :

جولتنا هذا الشهر مع صحيفة «ذى أوبزرفر رفيو» الصادرة فى ٨ ابريل ، ومع «ملحق التايمز الأدبى» الصادر فى ١٦ مارس .

ففى صحيفة «ذى أوبزرفر رفيو» كتب بول بيلى مقالة عنوانها «فن التكتم» عن كتاب صدر حديثا للشاعرة الأمريكية إليزابث بيشوب يضم مجموعة مقالاتها عبر السنين .

يقول الكاتب : قبل ان تتم إليزابث بيشوب عامها السابع بثلاثة أيام اكتشفت أمرا أشاع فيها الذعر . لقد كانت تجلس فى غرفة الانتظار بعيادة أحد أطباء الأسنان فى وستر بولاية ماسا شوستس ، وهى تتصفح عدد فبراير ١٩١٨ من مجلة «الجغرافيا القومية» عندما أدركت فجأة انها كائن بشرى فريد له شخصيته المستقلة . سمعت صوتا بداخلها يقول لها : «إنما أنتِ أنتِ وستظلين كذلك إلى الأبد» . وتلاحظ الشاعرة فى ختام ذكرياتها عن طفولتها ، وهى الذكريات المعنونه «فأر الريف» ضمن محتويات هذا الكتاب ، ان ذلك جعلها تشرع فى التساؤ ل : « لماذا كنت كائنـاً بشـريـاً ؟ » . وفى هذه الذكريات ذاتها تسترجع مناسبة عمدت فيها إلى الغش لكى تولد أثرا وجدانيا فى المحيطين بها . لقد سألتها صديقة لها تدعى إما عن أبويها ؛ وتقول الشاعرة : «قلت لها إن أبى متوفٍ ، وإنى لا أذكر انى رأيته قط . وماذا عن أمى ؟ فكرت لحظة ثم قلت بصوت مسرف فى العاطفية : لقد رحلت بعيدا وتركتنى . . وقد توفيت هى الأخرى» . أثرّ قولى هذا فى إما وجعلها تبدى تعاطفا معى ؛ أما أنا فقد كرهت نفسى» .

أدركت إليزابث بيشوب ، فى تلك اللحظة ، ما للإسراف فى العاطفية من سلطان كبير على النفوس . ذلك أن أمها لم تكن متوفاة ، وإنما كانت فى الحقيقة تعيش فى مصحة ، وتعالج من مرض عصبى شديد . وتقول الشاعرة : «لم أعرف وقتها ، ومازلت لا أعرف ، ما إذا كنت قد كذبت بدافع من الشعور بالعار أو بدافع من توق فظيع إلى العطف ، إذ أبالغ فى تصوير كارثتى الرومانتيكية الحزينة . لكن شعور الاشمئزاز من الذات ، مهما يكن مصدره ، كان حقيقيا تماما ، وقد وثبت من مكانى لكى أبتعد عن نفسى البشعة التى لم يكن بمقدورى ان أحول بينها وبين الكذب» .

على اننا لا نلتقى قط بهذه «النفس البشعة» فى شعرها الهادىء المتزن الجلىّ ، ولا نحن نلتقى بها ـ إذا استثنينا هذه اللحظة من لحظات الطفولة ـ فى بقية محتويات الكتاب الذى نعرضه ؛ وهو كتاب أخرج إخراجاً جميلاً ، وحرر بعناية لكى يكمل آثارها الشعرية الكاملة التى صدرت فى ١٩٨٣ .

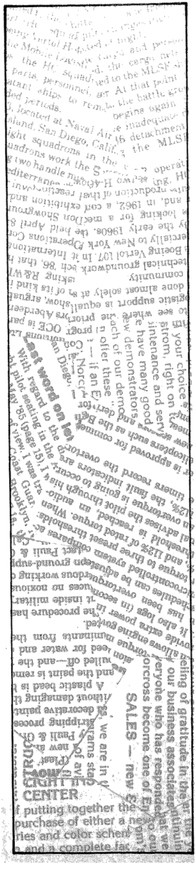
ويذكر روبرت جيرو ، محرر الكتاب ، فى مقدمته ملحوظة أدلت بها الشاعرة يوما إذ كانا يتحدثان عن شعراء الاعتراف من أمثال روبرت لويل ، وسيلفيا بلاث ، وآن سكستون ، أولئك الذين يسرفون فى كشف النقاب عن أعمق مشاعرهم وأخفى خبايا حياتهم . لقد قالت إليزابث بيشوب لجيرو : «كم يتمنى المرء لو أنهم استبقوا بعض هذه الأمور الذى يذكرونها فيما بينهم وبين أنفسهم» مما يومىء إلى ميلها للتكتم ، ونفورها من البوح بكل أسرار النفس . ويذكر جيرو قصيدة لبيشوب عنوانها «أحد الفنون» تبدو مرحة على السطح ، ومطلعها «ليس من الصعب ان تجيد فن الخسارة» ، وقد كتبتها قرب نهاية حياتها ، باعتبارها قصيدة كاشفة عن خلوها من الميل إلى

الرثاء للذات . ومن مفارقات فنها الميال إلى التكتم ان المرء يستشعر عزلتها وآلامها على أشد الأنحاء حدة فى تلك اللحظات التى تحتفل فيها بتفرد سائر الكائنات ، من أناس وحيوانات .

إن إليزابث بيشوب تنتمى إلى ذلك النوع الذى هو أندر أنواع الكُتاب : فهى حضور جذاب بصورة مستمرة . ونثرها وشعرها يؤلفان بنية واحدة ، حيث أنها قد أغدقت على الأمرين نفس الدرجة من العناية . وهى حادة الملاحظة دائما رغم خجلها . وفى مقالة قصيرة رائعة تحمل عنوان «مستشفى مرسيديز» تكتب عن الأنسة مامى هاريس الممرضة التى ظلت تعمل بمستشفى مرسيديز منذ افتتاحه . لقد كانت مامى معروفة فى منطقة المستشفى ، منطقة كى وست ، بأنها قديسة ، أو كما تقول عنها إليزابث بيشوب : «إنها قادرة على ان تثير نفس المشاعر التى يثيرها القديسون فى نفوس الناس : الاعجاب العميق والشك العميق» . وتعى الشاعرة أنه «من بين صفات القداسة التى تمتاز بها الآنسة مامى ، لا نجد أثرا للرقة» .

على ان أكثر مقالات الكتاب إثارة للحيرة هى ذكرياتها الطويلة عن زميلتها الشاعرة الأمريكية ميريان مور والمعنونة «جهود المودة» . لقد كانت مور فى السابعة والأربعين عندما التقت بها إليزابث بيشوب لأول مرة . ودامت الصداقة بين المرأتين لمدة خمس وثلاثين سنة . وتسترجع بيشوب ، على نحو لماح لبق ، صورة مور ووالدتها المرهوبة الجانب فى الشقة التى كانتا تعيشان فيها ــ وعنوانها ٢٦٠ جادة كمبرلاند . وتقول بيشوب عن ميريان مور بلهجة الاعجاب : «إن الطريقة الدقيقة التى يُصنع بها أى شىء ، أو يتحقق ، أو يمارس وظيفته ، كانت شعرا ومادة للشعر فى نظرها» . لا عجب ان ظلت كل منها مخلصة فى صداقتها للأخرى . وثمة حب استطلاع مشابه يغذو كافة المقالات فى هذا الكتاب . كيف كان الرسام جريجوريو فالدس يرسم لوحاته ، الجيد منها والردىء ؟ هذا موضوع من الموضوعات التى تخصص لها الشاعرة إحدى مقالاتها .

وثمة عنصر من الترجمة الذاتية يجرى فى القصص القصيرة الثمانى التى أدرجتها الشاعرة فى هذا الكتاب ، حتى فى قصة «فى السجن» التى تروى على لسان رجل . وآخر قصة فى الكتاب ، وعنوانها «فى القرية» ، تجرى حوادثها فى نوفا سكوشيا حيث نشأت الشاعرة . وفى هذه القصة نجد طفلة تسمع صرخة مخيفة ربما كانت صادرة عن أمها ، فتبحث عما يعيد إليها الطمأنينة فى أصوات أخرى ، ويستهويها بصفة خاصة الرنين الذى تصدره مطرقة الحداد وهو يصنع حدوة حصان . لقد ظلت إليزابث بيشوب تبحث عن أى عدد من الأصوات المعزية فى فنها الرهيف ، وتعثر على مثل هذه الأصوات . أما أغلب شعراء عصرها فقد اكتفوا بمحاكاة الصرخات التى لا رهافة فيها .



سيمون دي بوفوار

وندع صحيفة «ذى أوبزرفر رفيو» إلى «ملحق التايمز الأدبى» ، كما ندع الأدب الأمريكى الحديث إلى الأدب الفرنسى الحديث فنجد مقالة لأن ويتمارش عن كتاب جديد من تأليف «ترى كيف» عنوانه «سيمون دى بوفوار : دراسة لكتاباتها» صدر عن دار هاراب للنشر .

تقول كاتبة المقال : إن أى دراسة ذات قيمة لأعمال سيمون دى بوفوار يجب ان تواجه الحقيقة الماثلة فى ان نوعيتها متفاوتة المستوى على نحو بالغ ، وذلك من وجهة نظر المزايا الأدبية وتشويق المحتوى على السواء . و«ترى كيف» لا يتهرب من مواجهة هذه القضية ، كما ان كتابه جدير بالاعجاب لرفضه ان يتجاهل عيوب دى بوفوار ولإقراره بمزاياها التى كونت لها ــ عن جدارة ــ جمهوراً مخلصاً من القراء عبر عدد كبير من السنين . وفى محاولته توخى العدل ، يلجأ كيف إلى إجراء تمييز هو تبيان قيمة أى كتاب أو أى قطعة من كتبها منفردين ، وموازنة ذلك ــ على الفور أو فيما بعد ــ ببعض ملاحظات نقدية مضادة . إنه يراوح بين أحكام يمكن ان تصيب صيتها فى مقتل ، رغم انه لا يصل إلى ذلك المدى ، ومديح يصل أحيانا إلى درجة المبالغة .

لقد أخرج «كيف» رفيقا بارعا إلى أعمال دى بوفوار المنشورة ، من شأنه أن يفيد القراء والطلاب . إن قسماً كبيراً من أعمال دى بوفوار يجنح إلى الرتابة حينما يُلتهم على شكل وجبة متصلة . والكتاب الذى نتحدث عنه هنا قد نُظم على شكل مجموعة من الشروح والتذوقات والنقدات . إن «كيف» يفحص كتبها ويعلق عليها كتابا كتابا فى ثلاث مجموعات : كتابات السيرة الذاتية أو الترجمة للنفس ؛ المقالات ؛ الأعمال القصصية (ويبرع هذا القسم الأخير الطويل فى شرح التقنيات القصصية التى تستخدمها دى بوفوار بدرجات متفاوتة من النجاح) . ولو اعتبرناها شخصية أدبية كبرى لكان منهج كيف ، الذى لا يتناول عديدا من أوجه حياتها وفكرها ، مبررا . أما إذا اعتبرنا دلالتها ثقافية عامة ، وليست أدبية بصورة خاصة ، فسنجد ان الكتاب كان بحاجة إلى إطار مرجعى أوسع ، وإلى تناول قضايا أكبر .

ظلت الكتابة دائما ــ فى نظر دى بوفوار ــ مسألة تناول لخبراتها الخاصة وتحوير لها . وعلى هذا النحو تجد تحقيقا للذات وتبريرا ــ فى الوقت نفسه ــ لما تفعله ، حيث انها تسعى كشاهدة إلى جلاء الستار عن حقيقة العالم ، وبهذه الطريقة تحاول تحسين أوضاعه . إنما التواصل بين المؤلفة والقارىء هو الأمر المهم أساساً عندها ، وهو تواصل يتسم بالطابع الشخصى الحميم المفيد لكلا الطرفين .

ويثير هذا الموقف مشكلات متنوعة . فنحن نجد ان انغماسها فى إعادة خلق ذاتها وحياتها فى كتبها يؤدى إلى احتواء تراجمها الذاتية على الكثير مما هو عادى لا امتياز فيه ، على حين انها فى أعمالها القصصية ــ حيث تفتقر إلى الخيال الخلاق ــ تعتمد ، أكثر مما ينبغى ، على عناصر من ترجمتها الذاتية والأشخاص الذين عرفتهم

ودخلوا حياتها . ثم نحن نتساءل : ما هي «الحقيقة» التي تسعى إلى نقلها ؟ إن اقتناعها المطلق بصواب وجهة نظرها الخاصة ، وعزوفها عن تقبل أى وجهة نظر أخرى ، لا يدعان مجالا لتقديم صورة موضوعية عن العالم ، تخلو من التحيز ، رغم ان هناك انفصاما شائقا بين «اليقينيات الذهنية» التي تعبر عنها مقالاتها ، والفهم الإنسانى ــ الذى تنم عليه أعمالها القصصية ــ للتعقيدات وألوان الابهام التي ينطوى عليها الوضع الإنسانى ، مما يجعل من إقامة القواعد الصارمة أمرا مستحيلا . أما عن مدى دقة ترجماتها الذاتية وإمكان الاعتماد عليها كسجل للوقائع ، فإن كيف يشكك فيها ــ مصيبا ــ حيث انه من الواضح إذا قرأنا ما بين السطور ، أو رجعنا إلى مصادر أخرى ، إنها تحذف الكثير أو تتجاهله أو تسيء تصويره . على انها قد ظلت دائما تتسم بالدأب في تحليل الذات ، وتصوير نواحى قصورها ، وتصور شكوكها ومخاوفها ومسراتها وآلامها على نحو خلق صلة عميقة بينها وبين القراء .

ألبير كامى وجان جرنييه

ننتقل بعد ذلك إلى «ملحق التايمز الأدبى» الصادر في ١٧ ابريل حيث نجد مقالة عنوانها «البعد الكونى» تعرض لمراسلات ألبير كامى وجان جرنييه في الفترة ما بين ١٩٣٢ و ١٩٦٠ وقد صدرت في مائتين وواحد وثمانين صفحة عن دار «جاليمار» للنشر بباريس .

يقول جون ستروك كاتب المقالة : كان جان جرنييه هو مدرس كامى : وفيما بعد مرشده الأدبى . لقد التقيا في عام ١٩٣٠ عندما كان جرنييه مدرسا وكامى تلميذا في مدرسة الليسيه بالجزائر ، وظلا يتراسلان بانتظام في الثلاثين عاما التالية إلى ان توفى كامى في ١٩٦٠ . كانت الكتابة أيسر عليهما من الكلام ، نتيجة للتحفظ المتبادل الذى اعترف جرنييه ــ وهو يكبر كامى بحوالى خمسة عشر عاما ــ إنه ظل غالبا على علاقتهما . ورغم كل المجاملات والزيارات المتبادلة بينهما ، ظلا كلاهما يخاطب الآخر بصيغة رسمية . إن مراسلاتهما بمثابة تبادل لبق للأخبار والأفكار بين كاتبين يتميزان بالجدية والأمانة العقلية .

كان جرنييه مؤهلا مزاجيا لأن يشجع كامى ، وأحيانا يؤنبه . كان كلاهما باحثا عن إيمان يعوقه عن بلوغه عجزه عن إسلام ذاته . وعبارة «إسلام الذات» ترد في هذه الرسائل على قلم كامى . ولكن على حين كان جرنييه يجد في هذا الموقف مفارقة ساخرة ومبعثا للألم ، كان كامى يؤثر ان ينظر إليه على انه دراماكونية .

إن قليلا من هذه الرسائل يعالج قضايا كبرى ، فأغلبها يعالج أمور بسيطة . فكامى ، مثلا ، يخبر جرنييه انه سأل الفنان ماكس جاكوب ان يقرأ له طالعه ، أو هو يرسل شيئا من مسحوق عش الغراب إلى جرنييه وزوجته خلال سنوات الجوع في الحرب العالمية الثانية . وجرنييه يكتب له عن صحته ، وأسرته ، ويحاول تقديم تلميذه إلى الدوائر الأدبية في باريس . وفي رسائل قليلة يرتفعان إلى أفق الحديث في موضوعات فلسفية . كان جرنييه يقرأ كل مخطوط جديد لكامى فور اكتماله ، ويحلله متباعدا . وقد وجّه نظر كامى إلى التناقض الكامن في خلقه أسطورة من قلب المحال أو العبث ، على حين ان مجرد تبين العبث تجاوز له أو حكم عليه . ثم هو يلفته إلى الطابع المسرحى لمفهوم «الالتزام» بينما الكاتب الملتزم حقيقة يكون كذلك دون ان يتسم موقفه بالعذاب السارترى وأوضاعه اللافتة للنظر . كانت كتب كامى تعالج موضوعات تشغل جرنييه هو الآخر ، وقد كتب عنها الكثير ، ولكنه كان يميل إلى ان يستبعدها بهدوء على انها حلول زائفة لألغاز ميتافيزيقية .

وطوال الوقت نجد ان جرنييه أشد اهتماما بأفعال كامى وكتاباته من اهتمام كامى بمعلمه . إن كامى وفيّ لأصول صداقتهما أكثر من وفائه لاستمرارها . وفي رسالة محركة للمشاعر عام ١٩٥١ يحدث جرنييه كم قد عنى لديه الكثير ، إذ كان طالبا هيابا متباعدا في الليسيه من أسرة فقيرة في الجزائر ، ان يصادقه جرنييه وينقله من عالم ذهنى محدود إلى عالم أكثر حرية جعله انه لم يكن عدما . لقد كان جرنييه هو الأكبر سناً الذى تعهد بلوغه مرحلة النضج . وفيما بعد غدا كامى شخصية أبرز من جرنييه في هذا العالم ، وأعانه على ذلك انه كان أكثر غرورا ونشاطا وعدوانية . إن ميل مدرسه القديم إلى الهدوء لم يعقه قط عن إثبات وجوده ، وإن سمع المرء نبرة من حديثه المؤنب الشاك في تلك الرواية التي هي أكثر روايات كامى إنسانية وإدانة للذات : رواية «السقطة» .

ستيفن سبندر وكرستوفر إشروود

وعلى صفحة أخرى من نفس العدد نجد مقالة بقلم فيليب جاردنر عن مراسلات الأديبين ستفن سبندر وكرستوفر إشروود ، وقد صدرت في مائتين وتسعة عشر صفحة في كاليفورنيا ، وهي نموذج آخر لأدب الرسائل في عصرنا .

يقول فيليب جاردنر : إن أول عرض مفصل لشعر الثلاثينات في انجلترا هو كتاب فرانسس سكارف المسمى «أودن وما بعده» ، وقد صدر عام ١٩٤١ . وقد تنبأ سكارف في هذا الكتاب بأن سبندر سوف يغدو شاعرا أكبر من أودن . كانت هذه النبوءة مفهومة على ضوء الحساسية والأصالة اللذين اتسم بهما ديوانا سبندر «قصائد» (١٩٣٣) و «المركز الساكن» (١٩٣٩) ، ولكن التاريخ ، ربة الثلاثينات التي «قد تقول وأأسفاه ! ولكنها لا تستطيع ان تعين أو تغفر» على حد قول أودن ، لم تحقق هذه النبوءة . فأودن يظل أعظم شعراء جيله . ورسائل سبندر وإشروود المطبوعة هنا قد حررها باحث شاب من كاليفورنيا هو لى بارتلت .

تكون الكتاب من اثنين وأربعين رسالة كتبها سبندر إلى إشروود فيما بين يناير ١٩٢٩ وأغسطس ١٩٣٩ (وقد زود إشروود المحرر بصور من هذه الرسائل) إلى جانب يوميات تنتمى إلى أواخر عام ١٩٣٢ وأواخر عام ١٩٣٩ ، مودعة في أرشيف أعمال سبندر ببركلى في الولايات المتحدة . وهوامش المحرر مفيدة : تعليقات سيرية ، وشروح ، وببليوجرافيا ، وقائمة بالشخصيات المذكورة في سيرة سبندر الذاتية : «عالم داخل عالم» (١٩٥١) . ولكن الكتاب في مجموعة يندرج في باب الدراسات الخاصة بفترة الثلاثينات . إن قيمة الكتاب تكمن في كونه وثيقة لخبرات سبندر ومشاعره في العقد الذى شهد كتابة خير شعره ، ومن ثم تكمل الذكريات الأنضج التي اشتملت عليها سيرته الذاتية .

وديوان سبندر المسمى «قصائد» (١٩٣٣) ، أو على الأقل طبعته الثانية في ١٩٣٤ ، كديوان أودن الصادر في ١٩٣٠ والذى يحمل نفس الإسم ، مهدى إلى إشروود : لقد كان كلا الشاعرين ينظر إلى الروائى الذى يكبره قليلا على انه أستاذه . ولكن الرسائل المطبوعة هنا لا تؤيد دعوى المحرر في مقدمته إنها سجل لتطور صداقة أدبية مهمة . فهذا يحتاج إلى ان نقرأ ردود إشروود على الرسائل ، ومن المؤسف ان الكتاب لا يشتمل عليها . تسجل الرسائل إعجاب سبندر بمسرحية أودن وإشروود المسماة «الكلب تحت الجلد» باعتبارها «تدفع أغلب الشعر الجاد وأغلب الروايات تماما إلى الوراء» ، كما تسجل إعجابه برواية إشروود المسماة «الضائع» ، التي تغير عنوانها فيما بعد ليغدو «مستر نوريس يغير القطارات» . كذلك يستطيع المرء ان يتصور كم كان إشروود صديقا يثق به سبندر ، فضلا عن كونه فنانا . إن ما ينقله هذا الكتاب أساسا هو نمو سبندر ذاته ، صورة فنان في عجلة من أمره ، تواق إلى تحقيق طموحه المتأجج ان يغدو «كاتبا عظيما حقا» . ولكنه انتهى في أواخر الثلاثينات إلى نتيجة مؤداها إنه «ما من أحد يريد شيئا سوى ان يجد مكانه في الحياة ، ومركز قدرته على ان يُحب وان يُحَب» .

كم كانت هذه الفترة حافلة بالنشاط في حياة سبندر ! إن رسائله تأتى من أوكسفورد ، ولندن ، وفينا ، ودبروفنيك ، وسالز بورج ، وبرشلونه . وهناك رسالة واحدة قصيرة مدارها أسبانيا في وقت الحرب الأهلية الأسبانية . إن أسبانيا تظهر في هذا الكتاب لا من خلال محنتها السياسية ، وإنما من خلال الانطباعية البصرية ليوميات سبندر المؤرخة في ١٩٣٢ ، وهي تصف رحلته (بالسفينة وعلى الأقدام) مع صديقه الألمانى الشاب هلموت على طول الشاطىء من برشلونة إلى ماربيلا .

قصة مترجمة



اللباد

ويطير الحمام بعيداً

دوريس ليسنج
ترجمة خليل كلفت

كان فوق رأس الرجل العجوز . . بُرْجُ حَمام ، وَهُوَ رفّ طويل من الشبك السلكيّ يقوم على ركائزه ، ملء بطيور تختال فى مشيتها ، وتسوّى ريشها بمنقارها . وكان ضوء الشمس يتكسّر على صدورها الرماديّة ليستحيل إلى دوائر صغيرة من قوس قزح . وكان غناؤها الخفيض يهدهد أذنيْه ، وارتفعت يداه المنبسطتان نحو طائره المفضّل ، وهو حمام زاجل ، طائرٌ فتىّ ممتلىء الجسم ظلّ واقفاً فى مكانه عندما رآه وأدار إليه عَيْناً حادّة لامعة .

«جميل ، جميل ، جميل» ، قال العجوز عندما لمح الطائر وجذبه إلى أسفل ، وأحسّ بمخالبه المرجانيّة الباردة تضغط على إصبعه . وباطمئنان ورضاً أراح الطائر على صدره برفق ، واتّكأ على شجرة ، وراح يحملق من وراء برج الحمام إلى مشهد الأصيل . وفى طوايا وتجاويف ضياء الشمس والعتمة ، كانت التربة الحمراء الداكنة ــ التى استحالت إلى كُتل صغيرة مُغْبرَة ــ تتمدّد واسعة أمام أفق طويل . وكانت الأشجار تحفّ مجرى الوادى ؛ وكان خطّ من العشب الأخضر الأرج يحفّ الطريق .

اتجهت عيناه صوب المنزل على امتداد الطريق إلى أن رأى حفيدته تترجّح على البوّابة تحت شجرة فرانجبانى (= الياسمين الهندى) . كان شعرها يتدلّى على ظهرها فى بحر من ضياء الشمس ، وكانت ساقاها الطويلتان تشبهان زوايا سيقان شجرة الفرانجبانى ، تلك السيقان العارية ، البنّية اللامعة ، وسط أشكال وألوان من البراعم الشاحبة .

كانت تحملق من فوق الأزهار الأرجوانية ، ومن فوق مبنى السكك الحديدية حيث يعيشون ، على امتداد الطريق إلى القرية .

تغيّر مزاجه ، وبسط معصمه للطائر ، عن عمد ، ليأخذ فى الطيران ، ثم أمسك به فى اللحظة التى نشر فيها جناحيه . أحسّ بالجسم الممتلىء يجاهد ويقاوم تحت أصابعه ؛ وفى نوبة مفاجئة من الغيظ المضطرم ، حبس الطائر فى صندوق صغير وأحكم إغلاق الرّتاج ، غمغم بقوله : «والآن تبقى عندك» ؛ وأدار ظهره لرفّ الطيور . سار بحذر بجوار السياج ، يطارد خلسة حفيدته ، التى كانت الآن تتطلّع من فوق البوابة ، ورأسها يسترخى على ذراعيها ، وهى تغنّى . اختلط الصوت المرح السعيد بالغناء الخفيض للطيور ، واحتدام غضبه .

صاح : «هيه !» ؛ ورآها تقفز ، وتنظر خلفها ، وتغادر البوابة . أغلقت عينيها ، وقالت بصوت وقح محايد : «أهلاً ، جدُّو» . سارت نحوه بأدب ، بعد أن ألقت نظرة سريعة متردّدة إلى الخلف نحو الطريق .

«تنتظرين ستيفن ، هه» . . قال ذلك وأصابعه تلتوى كالمخالب إلى داخل كفّه ..

« أىّ اعتراض ؟ » . . سألت باستهتار ، دون أن تنظر إليه .

وقف فى مواجهتها ، ضاقت عيناه ، تقوّست كتفاه ، مشدوداً بقوّة إلى ألم شمل الطيور المغرّدة ، وضياء النهار ، والأزهار . قال : « تظنّين أنك كبيرة بما فيه الكفاية لأن تنهمكى فى المغازلات ، هه ؟ » .

هزّت الفتاة رأسها عندما سمعت تلك العبارة العتيقة وقطّبت جبينها « أوه ، جِدُّو ! » .

« تريدين أن تغادرى البيت ، هه ؟ تظنّين أنه يمكنك أن تخرجى لتتجوّلى فى الحقول ليلاً ؟ » .

جعلته ابتسامتها يتصوّرها ــ كما تصوّرها فى كلّ مساء فى هذا الشهر الدافىء فى آخر الصيف ــ وهى تتمايل على طول الطريق إلى القرية ويدها فى يد ذلك الشاب ذى اليدين الحمراوين والحنجرة الحمراء والجسم المشوّه ، ابن مدير مكتب البريد . وتصاعد البؤس إلى رأسه فصاح غاضباً : « سأقول لأمّك ! » .

« قل لها ! » . . قالت ضاحكة وعادت إلى البوابة .

سمعها تغنّى ، كىْ يسمعها هو :

حفظتك تحت جلدى .

حفظتك عميقاً فى صميم الـ . .

صاح العجوز : « هراء . هراء تافه وقح ! » .

عاد وهو يدمدم بصوت خفيض إلى برج حمامه ، الذى كان ملاذه من المنزل الذى كان يعيش فيه مع ابنته وزوجها وبناتها . أمّا الآن فسوف يصبح البيت خالياً . لقد ذهبت الفتيات الشابات بضحكهنّ وشجارهنّ وشقاوتهنّ . وسوف يتركنه منبوذاً ووحيداً ، مع تلك المرأة ذات الجبين العريض ، ابنته .



انحنى ، مُـدمدمـاً ، أمام بـرج الحمام ، مغتـاظاً من الـطيـور المستغرقة فى الهديل .

ومن عند البوابة صاحت الفتـاة : « اذهب وأخبرهـا ! واصل سيرك ، ماذا تنتظر ؟ » .

واصل سيره بعناد إلى المنزل ، وهو يُلقى إلى الوراء نظرات إغراء سريعة ، حزينة ، مُلحّة . لكنّها لم تنظر وراءها مطلقاً . لقد ألقى به شخصُهـا الغض المتحدّى لكنْ القلق فى لجّة من الحب والنـدم . توقف . غمغم ، متوقّعا أن تستدير وتجرى إليه : « لكننى لم أقصد مطلقاً . . . لم أقصد . . . » .

لم تستدر . لقد نَسِيَتْهُ . ومن الطريق أتى الشاب ستيفن ؛ وفى يده شىء مّا . هدية من أجلها ؟ تيبّس العجوز وهو يرى البـوابة تنغلق ، والعاشقيْن يتعانقان . وفى الظلال سريعة الزوال لشجرة الفرانجبانى تألقت حفيدته ، عزيزته ، نفسها بين ذراعىْ ابن مدير مكتب البريد ، واسترخى شعرها على كتفه .

« إننى أراكما ! » . . صاح العجوز بحقد . لم يتحرّكا . دخـل بجلبة المنزل الصغير المطلىّ باللون الأبيض ، وهو يسمـع الشرفـة الخشبيّة تَصِرُّ بغضب تحت قدميْه .

كانت ابنته تخيط بعض الملابس فى الحجرة الأمـاميّة ، وكـانت تُدْخِلُ الخيط فى ثقب الإبرة تحت الضوء .

توقّف مرة أخرى وهو يحدّق النظر فى الحـديقة . وحينئـذ كان العاشقان يمشيـان الهوَيْنىَ بـين الشجيرات ضـاحكيْن . وفيـما كان يراقبهما رأى الفتاة تهرب من الشاب بحركة عابثة مفاجئة ، وتفرّ بين الأزهـار وهمـا يـطاردان أحـدهمـا الآخـر . وسَمِـعَ صيحـاتٍ ، وضحكاً ، وصراخاً ، وصمتاً .

غمغم بتعاسة : « لكنّ هذا لا يليق أبداً . هذا لا يليق . لماذا لا تفهمين ؟ الجرى والقهقهة ، والتقبيل والتقبيل . ستنتهين إلى شىء مختلف تماماً » .

نظر إلى ابنته بكراهية وتهكّم ، كارهاً نفسه . كانا ــ كلاهما ــ مجروحيْن ومهزوميْن ، لكنّ الفتاة كانت لاتزال تجرى بكلّ حريّة .

« أليس بمقدورك أن تفهمى ؟ » . . سأل حفيدته غير المرئيّة ، التى كانت تتمدّد فى تلك اللحظة فوق العشب الأخضر الكثيف مع ابن مدير مكتب البريد .

تطلّعت ابنته إليه ورفعت حاجبيْها بصبر نافد .

سألتْهُ تُلاطفه : « هل وَضَعْتَ طيورك فى الفراش ؟ » .

«لوسي» ، قال باندفاع ، « لوسى . . . » .

« خيراً ، ما الأمر إذن ؟ » .

«إنها فى الحديقة مع ستيفن» .

«والآن اجلس فقط وخُذ شايك» .

حكّ قدميه على التعاقب ، مُحْدِثاً صوتاً ، على الأرضيّة الخشبيّة المجوّفة وصاح : « إنّها ستتزوّجه . ها أنا أقول لك ، إنّها ستتزوّجه قريباً ! » .

نهضت ابنته بسرعة ، وأحضرت له فنجاناً ، ووضعت أمامه طبقاً .

«لا أريد أىّ شاى . أقول لك لا أريده» .

همهمت بصوت خفيض : « والآن ، والآن ما الخطأ فى ذلك ؟ لم لا ؟ » .

« إنّها فى الثامنة عشرة . فى الثامنة عشرة ! » .

« لقد تزوّجْتُ وأنا فى السابعة عشرة ، ولم أندم على ذلك قطّ » .

« كاذبة» ، قال . «كاذبة . ينبغى إذن أن تندمى على ذلك . لماذا تجعلين بناتك يتزوّجْن ؟ إنّك أنتِ التى ترتّبين لذلك . لماذا تفعلين ذلك ؟ لماذا ؟ » .

« البنات الثلاث الآخريات تزوّجن زواجاً ممتازاً . لهنّ ثلاثة أزواج ممتازون . فلماذا لا تتزوج أليس ؟ » .

« إنّها الأخيرة» ، قال بحـزن . «ألا يمكننا أن نحتفظ بهـا وقتاً أطول قليلاً ؟ » .

« هيّـا الآن يـا أبى . ستكـون أليس فى النـاحيـة الأخـرى من الطريق ، هذا كلّ ما هنالك . ستأتى إلى هنا كلّ يوم لتراك » .

«لكنّ هــذا ليس نفس الشىء» . فكّـر فى البنـات الثـلاث الآخريات ، اللائى تحوّلْن فى غضون أشهر قليلة من طفلات فاتنات مُشاكسات مُدلّلات إلى زوجات صغيرات وقورات .

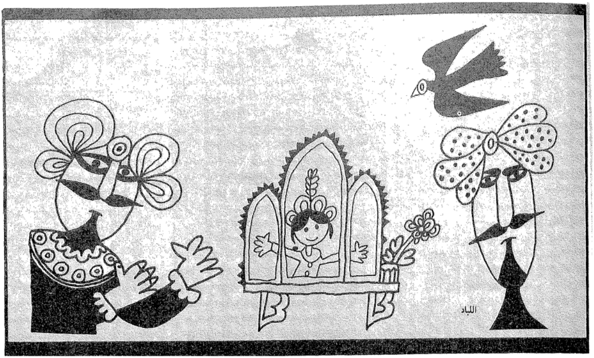
« لم تكن راضياً مُطلقاً عندما تزوجنا نحن » ، قالت . «لم لا ؟ كلّ مرة ، نفس الشىء . عندما تزوّجتُ أنا جعلتنى أحسّ أنّ الزواج كان عملاً خاطئاً . وبناتى نفس الشىء . إنك تجعلهن جميعاً يبكيْن ويشقيْن بالطريقة التى تتذمّر بها . دعْ أليس وشأنها . إنها سعيدة» . تنهّدت ، وألقت نظرات متـردّدة على الحـديقة التى ينيـرها ضـوء الشمس . «ستتزوج أليس فى الشهر القادم . ليس هناك ما يدعو إلى الانتظار» .

قال بعدم تصديق : « أَقُلْتِ أنه يمكنهما أن يتزوّجا ؟ » .

قالت ببرود : « نعم ، يا بابا ، لم لا ؟ » ثم استأنفت خياطتها .

أحسّ بلسعة فى عينيه ، وخرج إلى الشرفة . بلّل الندى ذقنه فأخرج منديلاً ومسح وجهه بكامله . كانت الحديقة خالية .

من زاوية فى نهاية الحديقة أتى العـاشقان الصغيـران ؛ غير أن وجهيْهما لم يعودا يتحدّيانه الآن . وعلى معصم ابن مـدير مكتب البريد كان يتأرجح حمام صغير ، يومض الضوء على صدره .



« لى أنا ؟ » قال العجوز ، تاركاً قطرات الندى تتساقط من ذقنه . « لى أنا ؟ » .

« هل أعجبك ؟ » ، أمسكت الفتاة بيده وربّتت عليها . « إنّه لك ، يا جِدُّو . أحضره لك ستيفن . تحلقا حوله ، بحُبّ واهتمام وجعلا يحاولان أن يُلهياه عن عينيه المخضلتين وعن تعاسته . أمسكا بذراعيه واقتاداه إلى رفّ الطيور ، كلّ منهما من جانب ، يطوّقانه ، يدلّلانه ، ويقولان بلا كلمات أنّه لا شىء سيتغيّر ، ولا شىء يمكن أن يتغيّر ، وأنهما سيكونان معه دائماً . وقالا أن الطائر برهان على ذلك ، قالا ذلك بعيونهما السعيدة الكاذبة ، وهما يدفعان به إليه . «ها هو ذا ياجِدُّو ، إنه طائرك . إنه لك» .

أخذا يراقبانه عندما حمله على معصمه ، وهو يمسح على ظهره الناعم الذى أدفأته الشمس ، ويراقب الجناحين يعلوان ويهبطان .

« يجب أن تحبسه قليلاً » ، قالت الفتاة بمودّة . «إلى أن يعرف أن هذا بيته» .

أخذا يراقبانه عندما حمله على معصمه ، وهو يمسح على ظهره الناعم الذى أدفأته الشمس ، ويراقب الجناحين يعلوان ويهبطان .

« يجب أن تحبسه قليلاً » ، قالت الفتاة بمودّة . «إلى أن يعرف أن هذا بيته» .

تراجعا ــ وقد حرّرهما غضبه نصف المتعمّد . وضحكا منه . «نحن مسروران لأنه أعجبك» . اتّجها ــ وقد أصبحا الآن جادّيْن ومُمتلئيْن عزماً ــ نحو البوّابة ، حيث أخذا يتحادثان باطمئنان ، وقد أدارا ظهريهما إليه . وأكثر مما كان بوسع أىّ شىء أن يفعل ، صدّته . جدّيّة البالغين التى اتّسما بها ، وجعلته يقف بعيداً ؛ كما أنها بعثت الهدوء فى نفسه ونزعت اللسعة المؤلمة التى تركتها فى نفسه شقلباتها فوق العشب مثل الجراء . نسياه مرة أخرى . حسناً ، لابدّ لهما من هذا ، هكذا طَمْأَنَ العجوز نفسه ، وقد أحسّ بحلقه يغصّ بالدموع ، وبشفتيه ترتجفان . أدنى الطائر الجديد من وجهه ، ليربّت على ريشه الحريـر . ثم حبسه فى صندوق وأخرج طائره المفضل .

« الآن يمكنك أن تذهب » ، قال بصوت مرتفع . أمسك به فى وضع متوازن ، متأهّباً للانطلاق ، بينما كان ينظر فى اتّجاه الحديقة نحو الولد والبنت . والآن ، وقد أطبق عليه ألم الفراق ، رفع الطائر الذى يقف على معصمه ، وراقبه وهو يحلّق فى الجوّ . أعقب ذلك حفيف وأزيز أجنحة ثم ارتفعت إلى سماء المساء سحابة من الطيور من برج الحمام .

وعلى البوابة نسى أليس وستيفن حديثهما وأخذا يراقبان الطيور .

وعلى الشرفة وقفت تلك المرأة ، ابنته ، تحملق ، وقد حجبت عينيها يدٌ كانت لاتزال تمسك بالملابس التى كانت تخيطها .

وبدا للعجوز أنّ فترة بعد الظهر بأكملها قد سكنت لتشهد بادرته التى تدلّ على ضبط النفس حتى أنّ أوراق الأشجار قد كفّت عن الاهتزاز .

والآن وقد جفّت عيناه وعاوده الهدوء ، أسقط يديْه إلى جانبيه ووقف مُنتصباً ، يحملق فى السماء .

حلّقت سحابة الطيور الفضيّة المتألّقة أعلى فأعلى ، باختراق صاخب للأجنحة ، فوق الأرض الداكنة المحروثة ومساحات الأشجار الاكثر دُكنة ومساحات العشب الزاهية ، إلى أن حلّقت عالياً فى ضوء الشمس ، كأنّها سُحب من ذرّات الغبار .

دارت الطيور دورة واسعة ؛ وهى تنحدر بأجنحتها بحيث التمع ضوء بعد آخر ، وهبطت واحداً بعد آخر من شعاع الشمس المتوهّج فى أعلى السماء إلى الظلّ ، عائدة واحداً بعد الآخر إلى الأرض المعتمة من فوق الشجر والعشب والحقل ، عائدة إلى الوادى وإلى حِمى الليل .

كانت الحديقة تصطخب بهياج واضطراب الطيور العائدة ، ثم حلّ الصمت ، وكانت السماء خالية .

التفت العجوز ، بتؤدة ، ليأخذ دوره ؛ رفع عينيه ليبتسم بفخر لحفيدته فى الحديقة . كانت تحملق فيه . لم تبتسم . كانت ذاهلة وشاحبة فى الظلّ البارد ، ورأى الدموع تسيل مرتعشة على وجهها .

حضارة الحاسب

اللغة .. والإنسان .. والآلة

د. السيد نصر الدين السيد

١٠٠١ ٠٠١١ □ ١١١٠ ١٠١٠ □

١١١٠ ٠١١٠ □ ١٠٠١ ٠٠١١ □

١١١١ ٠١٠٠ □ ١٠١٠ ٠١١١ □

١٠٠١١٠١١

تمهل لحظة من فضلك قبل أن تلوم مراجع المقال . فليس ما تراه من أصفار وآحاد سهوا فى المراجعة أو خطأ فى التصحيح . إنه ببساطة إسم مجلتنك . . . ال ق ا هـ ر ة . . . ! نعم هـو اسمها مكتوبا بلغة الآلة ذات الأبجدية الثنائية . . . الصفر والواحد . ومن هنا كانت البداية . . بداية نمو شجرة لغات الحاسب الذى تعددت لغاته وتكاثرت لهجاته . . فإذ هو برج بابل من جديد . وسر هذا الإنفجار اللغوى هو سعى الانسان الذى لا يكل لبناء الآلة الذكية التى يحاورها فترد ويسألها فتجيب .

إن قضية ألفة التعامل مع الآلة لهى واحدة من أهم المشاكل التى تشغل بال خبراء الحاسب وعلماء المعلوماتيات . وبالطبع فإن لغة الحوار بين الإنسان والآلة هى لب المشكلة وبيت القصيد .

أبجدية المستقبل
المعلوماتيات INFORMATICS

علم جديد قيد التكوين . نشأ ليلبى حاجة المجتمع البشرى لإطار ومنهج يمكنه من مواجهة الإنفجار المعرفى ومن مواكبة ثورة الإعلام . فالمعلوماتيات هى مجموعة من العلوم التى تسعى متكاملة لدراسة وفهم كافة جوانب عمليات إدراك وخزن ومعالجة واستخدام وبث وتدفق المعلومات والبيانات فى المنظومات سواء كانت حية كالإنسان أو بشرية كالمجتمعات أو غير حية كالأجهزة والمعدات .

والمعلوماتيات بهذا المفهوم تتسع لتشمل علوما كاللغة والنفس والحاسب والاتصالات والمكتبات والإعلام وغيرها من العلوم التى تعنى بالجوانب القانونية والاجتماعية لتدفق وتبادل المعلومات .

الأمس . فى البدء كان الصفر والواحد

يتألف الحاسب من مكونات أولية تتمتع بخاصية مميزة وهى ثنائية الوضع . فليس أمام تلك المكونات إلا أن تختار وضع من بين وضعين . فالمصباح الكهربى ليس أمامه إلا أن يكون مضاء أو مطفأ والباب ليس أمامه من خيار إلا خيارى الفتح والإغلاق . ونتيجة لهذا كانت لغة الآلة لغة ثنائية الابجدية وحروفها هى الصفر والواحد . إذ هى الابجدية الوحيدة التى يمكن للآلة أن تميزها وتفسرها . والإنسان ، فى لغته الطبيعية مكتوبة كانت أو منطوقة ، يستخدم حروفا هجائية وأرقاما ورموزا . . . فكيف للآلة إذن أن تعى لغة الإنسان . . . ؟

كان حل المسألة بسيطاً ومباشرا . فباستخدام وحدة مكونة من ثمانية خانات ، تعرف فى رطانة أهل الصنعة بالبايت BYTE، أمكن توفير ٢٥٦ تبديلة مختلفة من الأصفار والآحاد ، تمثل كل منها حرفا أو رقما أو رمزا مما يستخدمها الإنسان . فالألف العربية ، على سبيل المثال ، تمثل بالتبديلة ١٠٠١١ ٠١٠٠ والآن . . فما عليك إلا أن تترجم أوامرك ورغباتك إلى لغة الآلة التى ستلبى وتنجز المطلوب فى طرفة عين . ولكن تخيل عدد الآحاد والأصفار التى يتعين عليك كتابتها حتى لو كانت مشكلتك بسيطة وسهلة . فلجمع عددين يجب عليك تحديد عنوان خليتين من خلايا ذاكرة الحاسب حيث تختزن الأرقام المراد جمعها وعنوان الخلية التى قد ترغب فى إختزان ناتج الجمع فيها . هذا

بالإضافة الأمر الخاص بإتمام عملية الجمع . كل هذا يجب أن يكون معبرا عنه بآحاد وأصفار . ولك أن تفكر فيها لو كانت العملية أكثر تعقيدا . . !

وكخطوة لتسهيل الأمور ، أستعيض عن خيوط الآحاد والأصفار تلك بحروف هجائية وظهرت للوجود لغة جديدة من لغات الحاسب هى لغة التجميع ASSEMBLY LANGUAGE . وظهور تلك اللغة ، وإن يسر إلى حد ما عملية التخاطب مع الحاسب ، إلا أنه لم يتغلب على العديد من أوجه القصور . وأبرز أوجه القصور تلك هى إعتماد لغة التجميع ، مثلها فى ذلك مثل لغة الآلة ، على المعمار الداخلى للحاسب . وهوالأمر الذى يجعل لكل حاسب لهجته الخاصة التى لا يفهم غيرها من لهجات لغة التجميع ومن ثم تقتصر عملية مخاطبة الحواسب على قلة ضئيلة من المتخصصين . والأمر الأبعد أثرا هو أن مخاطبة الحاسب باستخدام لغة التجميع يفرض على الإنسان تمثل الآلة ومحاكاة طريقة عملها . وهو أمر يؤدى حتما إلى مكننة الإنسان بدلا من تأنيس الآلة .

وقد دفع هذا الوضع العاملين فى المجال إلى إبتكار مجموعة من اللغات ، التى تعرف بلغات الحاسب العليا HIGH-LEVEL LANGUAGES، لتكون حلقة وسيطة بين لغة الإنسان ولغة الآلة . وتتميز هذه اللغات بتشابهها مع لغة الإنسان وإن كانت تخلو من الغموض الذى يشوبها . فمفردات تلك اللغات محدودة العدد ومحددة المعانى لا مجال فيها للتأويل وقواعدها بسيطة وصارمة لا تقبل الاستثناء . وبالطبع فإن الحاسب لا يفهم تلك اللغات . إلا أن خصائصها تجعل من اليسير ترجمتها آليا إلى لغة الآلة ذات الأبجدية الثنائية . ومن مزايا لغات الحاسب العليا هو إستقلالها عن المعمار الداخلى للحاسب . وهو الأمر الذى يتيح إمكانية إستخدامها لمخاطبة الحواسب بغض النظر عن أنواعها المختلفة .

وتتعدد اللغات العليا للحاسب تعددا شديدا . فمن لغات خوارزمية ALGUR-ITHMIC LANG تعنى بحل المشاكل التى تتطلب حسابات معقدة كلغات الفورتران FORTRAN والبيزك BASICإلى لغات مخصصة للتعامل مع الكميات الضخمة للبيانات DATA-PROCESSING LANG كلغة الكوبول COBOL .

وعلى الرغم من وفرة وتعدد اللغات العليا للحاسب ، إلا أنها فى نهاية المطاف لغات إجرائية PROCEDURE-ORIENTED LANG. فهى لغات صممت خصيصا لتلقين الحاسب كيفية تنفيذ ما يطلب منه . فلحل مسألة ما يتعين علينا أولا تصميم خوارزمية حلها التى تعرف ببرنامج الحاسب بعد أن يعبر عنها بدلالة إحدى لغات الحاسب العليا .

أبجدية المستقبل
الخوارزمية ALGORITHM

لفظة مشتقة من اسم عالم الرياضيات الإسلامى الشهير أبو موسى الخوارزمى مؤسس علم الجبر .

وهى قائمة بالخطوات التى يتحتم إتباعها بدقة وبتعاقب مقرر سلفا حتى يتم الوصول إلى حل مسألة معينة بدءا من معطياتها . إنها فى عبارة موجزة خطة الحل .

اليوم . التهتهة

لقد أدى ابتكار اللغات العليا للحاسب والتطور المستمر فى بنيتها الذى لازمها منذ ظهورها إلى تيسير عملية مخاطبة الحاسب وزيادة ألفة التعامل معه . وهو أمر أفسح المجال نسبيا أمام غير المتخصصين للتعامل مع الحاسب والاستفادة من قدراته المتزايدة . ولكن ، أمام تغلغل وإنتشار إستخدامات الحاسب فى كافة أنشطة الحياة اليومية ، ظهرت الحاجة الملحة إلى لغات جديدة تكون أكثر قربا إلى لغة البشر . لغات تتيح الفرصة للإنسان العادى ليقيم حوارا متجاوبا INTERACTIVE DIALOGUE مع الآلة . لغات تسمح له بإسترجاع المعرفة المختزنة فى قواعد البيانات وبنوك المعلومات حيث تتكدس المعارف البشرية فى ذاكرة الحواسب فى إنتظار الطالبين . وبدأت اللغات الأعلى VERY-HIGH LEVEL للحاسب فى الظهور . وهى اللغات التى تعرف بلغات الجيل الرابع 4 GL . . . جيل حواسب اليوم . ولعل أهم ما يميز هذه اللغات هو أنها لغات غيرإجرائية تكتفى فقط بالتعرف على المراد لتقوم بتحقيقه بطريقتها هى وبدون أن تنتظر منك تلقينها كيفية التنفيذ ، كما هو الحال فى اللغات الإجرائية . وظهرت اللغات الإستفهامية QUERY LANG المرتبطة بقواعد البيانات والتى تتيح لك إمكانية الحصول على المعلومات المتعلقة بموضوع معين . وظهرت لغات تتيح للفرد العادى القدرة على عمل الرسوم وكتابة التقارير والتحليل والتنبؤ الإحصائى وغيرها من الأنشطة وذلك من خلال حوار بلغة مبسطة مع الآلة أو من خلال عرض قوائم مليئة بالخيارات على شاشة طرفية الحاسب لتنتقى منها ما تشاء .

لقد بدأ الحاسب فى اكتساب ملامح إنسانية . . . . لقد بدأ يتعلم الكلام . . . . . أو . . التهتهة .

الغد . فصاحة الحاسب

الحاسب الفصيح . . . . حاسب يسمع الحديث فيفهمه . . . يحاوره الإنسان فيجاوبه . . . . إنه حلم الأمس واليوم وواقع الغد المنظور .

فهم لغة الإنسان المنطوقة والمكتوبة وتوليد الحوار والترجمة الآلية هى الأوجه الثلاثة لموضوع «معالجة اللغة الطبيعية» . وهو موضوع الساعة الذى يشغل علماء الذكاء الإصطناعى . إن نجاح العلماء فى تعليم الحاسب لغة الإنسان سيكون أثار بعيدة المدى على علاقة الإنسان بالآلة ومن ثم على شكل مجتمع الغد . . . مجتمع المعلومات . ويبقى السؤال . . . كيف يمكن للآلة أن تفهم لغة الإنسان . . ؟ .

تمر عملية فهم الحاسب للغة الإنسان بمراحل عدة تبدأ بالكلمة لتنتهى بالنص أو الحديث مرورا بالجملة . ففى أولى تلك المراحل تتم عملية التحليل الصوتى PHONOLOGICAL حيث تحلل الآلة الصوت المسموع لتتعرف على الكلمات وتميزها . وتبدأ بعد ذلك مباشرة عملية التحليل الصرفى MORPHOLOGIC-AL لتحديد بنية الكلمة ونوعها لتعقبها عملية التحليل المعجمى LEXICAL للتعرف على المعانى المختلفة للكلمة . ويبدأ الحاسب بعد ذلك فى نظم الكلمات فى تراكيب نحوية صحيحة فيما يعرف بمرحلة التحليل النحوى SYNTACTIC . ولكن صحة المبنى وفهمه لا تعنى بالضرورة فهم المعنى . لذا لابد وأن تتم عملية تحليل دلالى SEMANTIC لإنتقاء أقرب المعانى المحتملة للجملة . وتكتمل الحلقة بالتحليل الموقفى PRAGMATIC للنص بأكمله . وهنا نتوقف ونتساءل عن كفاية الأساليب اللغوية ، من تحليل معجمى وإعراب وقواعد دلالة ونحو وصرف ، فى فهم محتوى نص ما . والأمر الواضح فى هذا الصدد أن المعلومات الموجودة فى ذاكرة الإنسان حول موضوع الحديث أو النص تلعب دورا حاسما فى عملية فهم مدلول الرسالة اللغوية . هذا بالإضافة إلى الحس العام COMMDN SENSE لدى متلقى الرسالة وآراءه ودوافعه ومعتقداته . فالخبرة البشرية هى الإطار الضرورى لفهم اللغة . لذا كانت مشكلة تمثيل الخبرة البشرية واحدة من أهم المعضلات التى تواجه علماء الذكاء الإصطناعى فى سعيهم الدؤوب لإنطاق الآلة .

وبعد . . . . !

فى الغد القريب . . . . سينطق الحاسب وسيتحاور مع الإنسان بلغته . . . وهى قطعا ستكون الإنجليزية . . . . وأتوقف لأطرح تساؤل وأتقدم بدعوة . . .

والتساؤل هو عن وقع الحدث . . . فمواكبة إيقاع العصر تحتم التعامل مع الآلة بلغتها . . . الإنجليزية . . . واللغة وعاء لثقافة وإطار الحضارة ورموز لأنماط تفكير مجتمع النشأة . . . فهل ستسود لغة أجنبية وتضيع الهوية ؟

والدعوة . . . نداء لعلماء اللغة والحاسب ولكل المهتمين لمناقشة القضية والعمل سويا على إستنطاق الحاسب لغة الضاد .

كى أستبقى اللحظة

أندريه شديد
ترجمة حسن فتح الباب



البهجورى

بالجسد كله
أقيم الحرس
لأستبقى اللحظة

أسهر وامقة مولهة
وأحارب الحذر

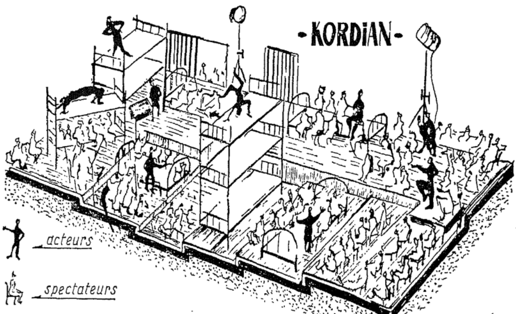
الفكر يتجمد
وتتحلل الحروف

عضوا فعضوا
يجتذبنى النعاس
يهيمن على دمى
يشدنى إلى فوهات الغياب

يقودنى مثل خشب ميت
إلى ساحة العدم أو التكاثر

ستلقفنى كهوف أو شموس

أندريه شديد شاعرة فرنسية معاصرة من أصل لبنانى
(القاهرة)



تمثل هذه الصورة تصوراً للفنان البولندى (جروتوفسكى) لمسرحيته (كورديان) لكل من خشبة المسرح التى هى فى الوقت نفسه قاعة للمتفرجين والإثنان يمثلان مستشفى للأمراض النفسية . فالمتفرجون والممثلون متوحدان ،حيث نرى الممثلين يعبرون عن وجهات نظرهم منتظرين من الجمهور أحكامهم .

مسرح فقير غنى

مسرح بلا مسرح ، بلا خشبة مسرح تقليدية ، بلا ديكور بلا إكسسوارات . . . بلا قاعة عرض تقليدية . فقير من كل شئ وغنى فى المحتوى والشكل . إعتبروا صاحبه نبياً دجالاً مشعوذاً وساحراً مسرحيا ، خالقا لفن فى البداية رفضوه ولفظوه ، لكنهم فى النهاية منحوه أعلى مرتبة ومكانة ؛ جعلت من مسرحه أهم تجربة معملية فى مسرح القرن العشرين .

ولد صاحبه ييجى جروتوفسكى JERZY GROTOWSKI فى بولندا عام ١٩٣٣ ؛ منظر مسرحى ، مخرج معلم خالق لأساليب جديدة فى فن الأداء والتعبير التمثيلى . فى السنوات ١٩٦٢/٥٩ قام الفنان البولندى بنشاطه المسرحى بمدينة (أوبولى) فى مسرحه المكون من ثلاثة عشر صفاً حيث لا يتعدى عدد جمهوره خمسين متفرجا . فى السنوات ١٩٦٤/٦٢ أطلق عليه «مسرح المعمل ذو الـ ١٣ صفاً» . وحتى عام ١٩٧٠ أطلق على هذا المسرح الجديد «المسرح المعملى ـ معهد أبحاث أساليب التمثيل» . يعتمد نشاطه على عمل جماعة من الأفراد المؤمنين برسالة المسرح إلتفوا حول جروتوفسكى مرتبطين به إرتباطاً وثيقا من البدايات الأولى لنشاط هذا المسرح . ينقسم هذا النشاط إلى مراحل ثلاث : فى المرحلة الأولى يكون فيها جروتوفسكى مخرجاً مفسراً مسرحيا ومعلما موجها المخرجين والممثلين مقترحاً عليهم الإعدادات الخاصة لعروضهم المسرحية . فى المرحلة الثانية يكون خالقاً ملهما مثيراً لذاكرة وخيال ممثليه وحوارييه للقيام

د. هناء عبد الفتاح غبن

بمكتشفاتهم فى عالم الفن . أما المرحلة الثالثة فيصبح فيها جروتوفسكى رائداً روحيا ومعاونا بل مشاركاً للمبدعين من فنانى المسرح فى البحث عن أساليب جديدة للعروض المسرحيه خارج بناء المسرح التقليدى . كانت المهمة الأساسية للمرحلة الأولى التدرج فى بناء الإطار الفنى لمختلف أشكال العروض المسرحية المأخوذة عن التجارب المسرحية المتواجدة ، ومحاولة تعديل وتصحيح مفاهيم : الأدب ـ العرض المسرحى ، خشبة المسرح ـ صالة المتفرجين ، المتفرج ـ الممثل . فاللحظة الهامة فى حياة جروتوفسكى الفنية هى اكتشافه أثناء إخراجه لمسرحية (شاكونتالا) الهندية مع المعمارى المسرحى ييجى جورافسكى أنّ قضية تشكيل المساحة المسرحية تحتل مكانة هامة فى مسرحه . يقوم الفنانان فى هذه التجربة بإلغاء التقسيم المتعارف عليه فى المسرح التقليدى من خشبة

مسرح وصالة للمتفرجين ، فيختلط المشاهدون عنده بالممثلين أو على العكس . يُجرّب جروتوفسكى ربط جمهوره بالحدث المسرحى المعروض : يضعهم فى قلب الأحداث المسرحية كما نرى ذلك بوضوح فى مسرحية «الأجداد» للكاتب المسرحى البولندى أدم ميتسكيفيتش . يعامل جروتوفسكى جمهوره باعتبارهم شركاء فى طقس دينى مشترك . أما فى مسرحية «كورديان» للشاعر المسرحى سووفاتسكى باعتبارهم مرضى فى مستشفى للأمراض النفسية حيث تقع فيها أحداث الدراما المعروضة .

وفى فاوست لمارلو عام ١٩٦٣ ، يضع متفرجيه فى قاعة من قاعات الإجتماع داخل دير من الأديرة ، ليقوم بطله بسرد وقائع حياته منتظراً منهم حكمهم عليه . إن ردود أفعال المتفرجين أمام هذه المحاولات قد أدت بجروتوفسكى إلى أن يثبت بأن مسرحه لا يخلق جمهوراً يشترك «إشتراكاً عاطفيا وجدانيا» فى الأحداث المعروضة أمامه ، بل مراقبين ملاحظين ، لهم وجهات نظرهم فى المعروض أمامهم ، خاصة عندما يخلطهم بممثليه . كان آخر عرض مسرحى بمدينة (أوبولى) عام ١٩٦٤ هو دراسة مسرحية حول شخصية «هاملت» الشكسبيرية للكاتب البولندى فسبيانسكى . يثبت الفنان فى المرحلة الثانية لأعماله التى قدمت بين الفترة التى عرضت فيها مسرحية «أكروبوليس» لفسبيانسكى والعرض المسرحى التالى «أبوكاليبيس كوم فيجوريس»

أن نظريته صحيحة من حيث الفكرة والتطبيق ، ويتمكن جروتوفسكى من الدخول إلى عالم المسرح من أوسع أبوابه ، بل يصل نفوذ مسرحه إلى تأثيره فى التيار المسرحى العالمى الجديد . يعلن جروتوفسكى فى المجلة الأدبية الشهرية (أودرا) عام ١٩٦٥ عن توقف نشاط فرقته فى مرحلتها الأولى بمدينة (أوبولى) ، لينتقل بفرقته إلى مدينة بولندية أخرى هى (فرتسواف) ليبدأ مرحلة جديدة فى معمله المسرحى . يكتب جروتوفسكى فى هذه الفترة دراسة هامة بعنوان « قريبا من مسرح فقير » لتترجم وتصدر فى عام ١٩٦٨ فى لغات أوروبية عديدة .

فى مقر جروتوفسكى الجديد يزاول نشاطه الفنى مع فرقته المسرحيه بمدينة « فرتسواف » . يظهر فى الأفق المسرحى التفسير الأول لمسرحية « الأمير الذى لا ينثنى » ، والتفسير الرابع لمسرحية « أكروبوليس » للشاعر الدرامى فسبيانسكى ، كان يعنى إخراج جروتوفسكى لهذين العملين هو نشوء مرحلة هامة فى تاريخ هذا المسرح الجديد : ففيه يتخلص جروتوفسكى تخلصاً كاملاً من إرتباط مسرحه بالأدب باعتباره مادة للتفسير ، ويقترب أكثر من الإخراج التفسيرى باعتباره تطبيقاً يستلهم فيه فنوناً أخرى لا تدخل فى نطاق فن المسرح الخالص كالفنون التشكيلية والموسيقى ـ هذا عدا إستفادته من الأشكال الفنية المستنبتة من البحث فى جذور الطقوس الدينية دون حصر النطاق فى الإيمان بعقيدة واحدة أو دين بعينه .

إنَّ الرفيق الوحيد الذى استمر مع جروتوفسكى وفيًا له ولمسرحه هو الممثل ، فقد كان يريد من ممثله أن ينتصر لعبه وتمثيله لحساب الحدث المسرحى وليس لصالحه . لا يتواجد عنده ممثلون نجوم أو « كبار » بالمعنى المتعارف عليه فى مسرحنا اليوم ، فالممثل عنده عليه أن يقدم نفسه كأضحية للمسرح باعتباره جزءاً لا يتجزأ من الوجود الانسانى أى الوجود الفنى .

كان العرضان المسرحيان الأخيران (الأمير الذى لا ينثنى ١٩٦٠) و (أكروبوليس ١٩٦٨) هما إنعكاس واضح للقيام بتنفيذ هذه المهام . وضع جروتوفسكى لهما السيناريو المسرحى وقام بإخراجهما

أما المرحلة الثالثة ـ مرحلة السبعينيات لمسرحه ـ فيصعب تحديد لحظة البدء وتعريفها ، فهى مرحلة أسفار جروتوفسكى إلى الهند عام ١٩٧٠ ، وتعدّ هذه هى الرحلة الثالثة له إلى الشرق بعد رحلاته وبحثه عن المامات ومنابع جديدة لمسرحه فى آسيا الوسطى عام ١٩٥٦ ، والصين عام ١٩٦٢ . يعقب ذلك تغير واضح فى معمله المسرحى يعد إنجازاً للآثار المترتبة عن ما يطلق عليه فى منهجه « **بالطريق السلبى » أى الكفر بالمسرح التقليدى لصالح ما أسماه « بالقداسة** » . ففى رأى جروتوفسكى أن النظرة إلى المسرح باعتباره مؤسسة منتجة



تمثل هذه الصورة تصوراً لجروتوفسكى للإطار العام لخشبة المسرح وصالة المتفرجين الذى تدور فيها مسرحية الأجداد .

للأعمال الفنية تقوم بتعاملها كسلعة هى نظرة قاصرة عن أن تستجيب وتشبع حاجات إنساننا المعاصر وخاصة الروحية منها . « **إن ما ينقص مسرحنا هو تنظيم لقاء غير مقصود وغير محسوب : (لقاء مقدس) للفنانين ولمحبى المسرح وعاشقيه . . .** » . تلقى فكرة « القداسة » أو « اللقاء المقدس » ترحيبا وإستجابة فى المؤتمر المسرحى الذى عقد بجامعة نيويورك فى الثالث عشر من ديسمبر عام ١٩٧٠ .

كانت تجربة جروتوفسكى المقدمة هى بمثابة برنامج خاص أُطلق عليه « بالجبل المشتعل الرامز » إشترك فيه كل المدعوين من المسرحيين ليقوموا بإبداع عمل مسرحى يُعرض فى الهواء الطلق معتمداً على الإستثارة الفطرية لوجدان المشارك فى التعبير اللحظى الفورى عن ما يشعر به ويفكر فيه فى اللحظة الآنية التى يعايشها أثناء اللقاء . ويمكن أن يكون هذا التعبير الفطرى إيماءة ؛ رقصة أو غناء ، ربما يكون صراخاً أو حواراً ، وأحيانا ما يكون مونولوجاً داخليا ، فالمبدأ الأساسى هو التعبير الصادق الواضح عن النفس بشكل تلقائى عفوى .

« . . . **إن أهمية هذا الأسلوب الذى نَظَّرتُ له فى دراستى (إقترابا من مسرح فقير) ـ يستطرد جروتوفسكى ـ لا يسعى فقط إلى تدريب الممثل تدريبا ولياقة بدنية عالية أو مساعدته فى بناء ما يسمى بترسانة الوسائط والوسائل لفنه (. . .) بل إن كل شيء يتمركز هنا حول خلق الحالة الروحية عند الممثل ، ومحاولة إيصاله إلى الحدّ الأقصى من عُريّه الداخلى الكامل ، وكشفه عن الأسرار القابعة بداخله وبكل ما يتصل بذاته (. . .) فعلى جهاز الممثل بدنيا ونفسيا أن يلفظ كلّ العوائق والحواجز التى تقف حجر عثرة أمام تفتح نفسه ، بالدرجة التى تقضى على أىّ اختلاف زمنى بين النبض الداخلى لنفسية الممثل ورد الفعل الخارجى المعبّر عن هذا النبض (. . .) حتى يتمكن المتفرج من أن يكون قادراً على التعرف على مسيرة هذه النبضات الروحية المرئية . . .** » يكشف هذا الاقتراح الجديد فى فن الممثل عن سماته الأخلاقية والطبية النفسية المتميزة . وفى عام ١٩٧٥ يصبح معمل جروتوفسكى المسرحى ملتقى جديداً فى بولندا لفنانى المسرح العالميين يستمر أسابيع ثلاثة .

لقد طرح هذا اللقاء القضية الفنية للمسرح فى منهج علمى يقوم الفنانون بتحليلها كظاهرة إبداعية خلاقة مؤثرة فى الوجود الإنسانى . ووضع هذا اللقاء العلمى الأول حجر الأساس لنشوء « جامعة البحث فى فنون المسرح » يقومون فيها بتوحيد التجربة وتدارس الظاهرة فى لقاءات متواصلة بهدف الوصول إلى ما أبدعته قرائح الفنانين فى ميدان المسرح . وبهذا المعنى يصبح هذا اللقاء (لقاء ١٩٧٥) كعبة يحج إليها مبدعو المسرح العالمى ومفكروه ومنظروه ومن بينهم : بروك وبارو وشايكين وجريجورى ورونكونى وشتاين وجروتوفسكى وغيرهم .

انتشرت دعوة مسرح جروتوفسكى ومعمله فى أنحاء متفرقة من العالم . يقوم بعدها فى السنوات ١٩٧٨/٧٣ بإلقاء محاضراته النظرية والتطبيقية التدريبية حول قضايا فن الممثل بشكل خاص وفن المسرح بشكل عام . يستقبل فى بولندا فنانين مسرحيين هواة ومحترفين جاءوا خصيصا من أجل الاستفادة من تجربته المسرحيه وخبرته الفنية ، وللهدف نفسه يقوم برحلاته لأمريكا وفرنسا عام ١٩٧٣ ، ومنذ عام ١٩٧٨ وحتى الآن يقوم جروتوفسكى بتنظيم لقاءاته ومحاضراته حول (نظريته فى المسرح) ملبيا دعوات المؤسسات الثقافية المهتمة ببحوث الفن المسرحى بإيطاليا وفرنسا وإسبانيا . لم تتحول نظرياته وأفكاره إلى مجرد مقتنيات متحفية ، بل مسرح يسير مخترقاً مختلف الحدود ـ نظرية وتطبيقا ـ وبهذا فإن مسرحه يُعد طريقا وليس مدرسة أكاديمية ، مَعْلماً من معالم الطرق الفنية المعبرة عن فنان مؤمن برسالته ، ولا يُعدُّ مَعْمله معبداً كهنوتياً أو نهاية لطريق . وبهذا المفهوم فإن يبجى جروتوفسكى ـ الفنان البولندى ـ ينقذ مسرحنا بعد أن ضاع فى متاهات تحويله إلى سلعة تجارية ويعود به من جديد إلى أصوله الفقيره ومنابعه الطقسية الأصيلة وجذورها .

التجريب فى مسرح الغرفة

كمال الدين حسين



من مسرحية الذباب الأزرق

بصرف النظر عن وظيفة العملية المسرحية بالنسبة للمتلقى ، سواء أكانت لاثارة الشفقة والخوف وما يحدثه من تطهير ، أو سعيا وراء متعة ، أو من أجل درس تعليمى دينى أو أخلاقى ، أو سعيا وراء تحريض سياسى ، أو دعوة لايديولوجية ما . .

فإنه لا يختلف اثنان على أن جوهر العملية المسرحية هو توصل فكرة إلى المتلقى ، من خلال وسائط العرض المسرحى بدءا من النص الذى يحمل البذرة الاصلية لهذه الفكرة ، كما نبتت فى ذهن المؤلف ، فرعاها ، وانبتها نصا مسرحيا ، مرورا بأداء الممثل الذى يجسد الفكرة حركة وإيماءة واشارة ، وكلمة منطوقة مشبعة بالانفعال والعاطفة المناسبة ، ثم المنظر المسرحى وما يحمله من دلالات تشكيلية تساعد على ايضاح الفكرة باضافة ذلك المعادل الموضوعى لها وتغليفها بإطار للزمان والمكان ، وقد يتم ذلك بالاقتراب من الواقع ومحاولة محاكاته كما فى الطبيعة والواقعية ، أو بالابتعاد عنه إلى الرمز ، والتجريد ، والايحاء المباشر وغير المباشر ، نهاية بمكان العرض (بقسميه منصة التمثيل ومكان المشاهدة) ، والذى يساعد على خلق المناخ المناسب لعملية التواصل .

وقد شاهد تاريخ الدراما منذ القرن الخامس قبل الميلاد حتى اليوم ، العديد من التطورات والاضافات لمكان العرض ، ومعمار المسرح ملىء بالأشكال والنماذج العديدة لمكان العرض منذ أن اعتلى تسبيس عربته وسط جمع المحتفلين بالإله ديونيسيس ، حتى ظهور مسارح المقهى والشارع والجراج . . . . وغيرها من الأشكال التجريبيه التى تمتلىء بها دنيا الدراما اليوم .

وجميع هذه الأشكال باختلاف امكاناتها وتقنياتها لم يخرج الهدف منها عن « اتاحة مكان مناسب للمشاهده يساعد على توصيل المسرحية وما تحمله من افكار للمتلقى » وهذا فى رأيى أفضل تعريف يمكن أن يطلق على مكان العرض المسرحى سواء أكان دار أوبرا أو سلاح تقليدى ، أو تجريبى ، المهم أن يساعد على تحقيق وظيفة المسرح وأن يساعد على احداث ذلك التأثير الكلى الموحد ، والذى يسعى العرض المسرحى إلى التأثير به على المتلقى ، والذى يحاول مخرج العرض المسرحى أن يصل إليه ويحققه من خلال التوظيف الجيد لإمكاناته ووسائطه ، أيا كانت ، والتى لابد أن يحسن توظيفها لتحقيق هذا الأثر الكلى الذى يترجم مدى فهم المخرج للنص ، وتعرفه على تلك القيم الدرامية المتمثلة فى الأفكار والأفعال وصفات الشخصيات المميزة لها والعلاقات التى تربط الشخصيات بعضها البعض ، تلك القيم التى تساعد على فهم وإيصال الفكرة أو الرؤ يه التى يطرحها المؤلف من خلال النص والذى يكون بمثابة نقطة الانطلاق بالنسبة للمخرج فى تعامله مع باقى الوسائط المسرحية التى تساعده على خلق وسيلة جيدة لتوصيل الرؤ ية وتحقيق الأثر الكلى المنشود .

إذا فالعرض المسرحى لكى يتم يجب أن يشمل نصا ومؤدين ومكان للعرض وجمهور والذى بدونه لا تكتمل أطراف « اللعبة المسرحية » .

هذه هى المحاور التى قامت عليها « اللعبة المسرحية » أو فن المسرح ، منذ أن أضاف ايسخيلوس ممثله الثانى حتى اليوم . . . تلك المحاور التى صادفت تطورا وتغيرا طوال خمس وعشرون قرنا من الزمان ، ولن ينتهى التجريب والتطور فيهما ما عاش فن الدراما بين الناس ، ذلك الفن الذى يحمل بين جوانبه رغبات الإنسان نحو التجديد والتطور والتجريب سعيا

وراء الأفضل والأكثر مناسبة لمتطلبات عصره وزمنه .

ويدور التجريب عاده فى مجالين كما حددهما سمير سرحان فى كتابه « تجارب فى الفن المسرحى » الأول حول أداء الممثل ودور المخرج فى العرض المسرحى والثانى حول البحث عن صيغة جديدة سواء فى فن الكتابة أو اسلوب العرض المسرحى ووسائطه خاصة تلك الصيغ التى تحدد العلاقه بين المنصة ومكان العرض أو بين الممثل والجمهور تلك العلاقة التى حظت باهتمام كبير من المسرحيين فى الآونة الأخيرة « باعتبار أن الجمهور هو نقطة الانطلاق أو الغرض العلمى الذى يشكل اساس هذه التجربة ، ومن خلال الجمهور وعن طريق اعادة تشكيل استجاباته واكتشافها من جديد نصل إلى جوهر المسرح « هكذا عمل المسرحى الكبير جونوفسكى أثناء اجراء تجاربه على الجمهور فى مسرحه ، أو معمله المسرحى ، حيث يجرى العديد من التجارب لأداء الممثل وللبحث عن الصيغة الجديدة فى العلاقة بين الممثل والجمهور ، والمتفحص بعين الموضوعيه لمقولة جروتوفسكى عندما سُئل عن مسرحة التجريبى حيث يقول : « أن العمل التجريبى شيء واضح المعالم (اللعبة بتقنيه جديده كل حين) ، والمفترض أن تكون النتيجة اضافه إلى المسرح الحديث : مناظر يستخدم فيها فن النحت الجارى أو الأفكار الالكترونية ، الموسيقى المعاصرة ، ممثلون يمارسون الاعيب التهريج والصخب الخ . . . لكن عروض مسرحنا المعملى تسير فى اتجاه آخر .

هل يمكن الإشارة إلى تجارب فى الفن المسرحى للدكتور سمير سرحان بدلا من الكتاب المذكور .

أولا : نحن نسعى لنحدد ما هو « المسرحى » الخالص . ثانيا : عروضنا تتميز بتقصيها المفصل فى علاقة المتفرج والممثل » .

هذا ما قاله جروتوفسكى فمسرحه رفضا للالية والتكنولوجيا المتقدمة التى غزت الحياة المسرحية لذلك جاء مسرحه رافضا كل هذا الثراء والابهار المادى جاء كما اسماه « بالمسرح الفقير » والذى يلغى فيه الموسيقى الحيه والمسجله ، ويعتمد على تناغم الاصوات البشرية وتجريد المسرح من كل ما هو ليس اساسيا من اضاءه ومناظر وازياء ليكشف ثراء المسرح كما يقول : من خلال « مسرحه الفقير » ، وان كان لى تحفظ على هذه الصفة المادية التى يطلقها جروتوفسكى على مسرحه لارتباطها فى الأذهان بالماديات فقط والمقصود بها هنا التقنيات والوسائط المسرحية ، لكنها تبخس الجانب الوجدانى لفن المسرح حقه ، فالبساطة واليسر فى خلق المعادل المرئى ، والأداء الصادق السلس ، ومكان العرض التجريبى وغيرها من الاساليب التى لجأ اليها جروتوفسكى ليست فقرا ابدا ، بل هى محاولة كما يقول لاكتشاف ثراء المسرح ، وصدقه ، .

وسعيا لتحقيق هذا الصدق جاءت تجربة مسرح الغرفة بالقاهرة ، والتى تتفق وتختلف فى نفس الوقت مع تجربة معمل جروتوفسكى تتفق معها فى البحث عن الصيغة البسيطة الصادقة وتختلف معها فى الهدف . . . فإن كان معمل جورتوفسكى رافضا لمظاهر الإبهار والاسراف فى المسرح فإن تجربة الغرفة تأتى رافضة لمظاهر التسطح والاسفاف الذى امتلىء بها المسرح المصرى ، إن كانت تجربة معمل جروتوفسكى قامت فى أوربا حيث المسارح بأشكالها ومذاهبها المختلفة تنشر فى كل مكان فى العواصم والقرى على حد سواء ، فان تجربة الغرفة جاءت فى زمن لامسارح فيه حتى فى القاهرة العاصمة ، جاءت كحل لأزمة دور العرض التى تعانى منها القاهرة فما بالك بباقى مدن ومراكز مصر . . لذلك جاءت فكرة مسرح الغرفة والتى تتبع المسرح المتجول جاءت لا لتقلد التجريبين الغربيين ، ولا سعيا وراء مسرح تحريضى يحمل ايديولوجيه ما ، وانما جاءت لتحقيق نوعا من المؤامة ما بين محاولة ايقاظ المسرح الجاد واستمراريته لخلق قناه صادقه لتوصيل الفكر الجاد المبنى على الوعى الموضوعى بقضايا وهموم آلامه ، ومن الالتزام هذا تأتى الجدية ، خاصة والساحة الفنية تغرق فى طوفان من الفكر المسطح ، اللاهى الذى لا يحقق إلا متعة غريزية تنتهى آثارها بانتهاء زمن العرض ، وبين الامكانات البسيطة المتاحة والانعدام التقريبى لدور العرض .

جاءت لتعلم الجماهير مدى بساطة ويسر اللعبة المسرحية وصدقها إن آمن بها من يقدمها ، وأن هذا الفن الرحب ليس قصرا على عماره شامخه وطقوس تبعث الرهبة والخوف فى نفوس الجماهير ، بل هو فن بسيط ببساطة الشعب الذى يتلقاه يمكن أن يقدم إليه فى أى مكان فى حجرة ، فى فصل ، فى صالة طعام بمصنع ، فى جرن ، فى دوار . . . فقط يجب أن يفهم من يلعب اللعبة أسسها وقواعدها ، وهدفها . . وهى اسس ليست جامدة متعتقة . . بل هى أسس مرنة يمكن التجريب فيها . . لكن التجريب الصادق الهادف الواعى . . ومن هذا المنطلق قدمت الغرفة أعمالها ومنها « الذباب الأزرق » نجيب سرور « رجل فى المدينة » « عن أمل دنقل » « الحكم قبل المداولة » « نجيب سرور » والتى وضح بها التجريب فى عناصر العرض المسرحى كذلك تطويع المكان لخدمة الكلمة والفكرة التى حاول النص أن يقدمها للمتلقى .

فمسرح الغرفة له طبيعة تختلف عن المسرح التقليدى ، أو اشكال أخرى من قاعات العرض التجريبية ، لذلك يكون المثل الأول فى التجريب هو امكانية تطويع المكان لخدمة الفكرة وجعله وسيطا من الوسائط التى يمكن الاستعانة بها لإيصال الفكرة التى يحملها النص بمعنى آخر ، أن العمل فى مسرح الغرفة لابد أن يلقى على من يقدم عرضا به سؤالا عن امكانيه استخدام وتوظيف الغرفة لخلق المعادلات الموضوعية التى يمكن الاستفادة بها لكسر ذاك الحاجز ما بين الجمهور والممثل . . . فمادام الهدف الاساسى للعمل المسرحى هو تحقيق هذا الاتصال المباشر بيلأ الممثل والجمهور . . ؟ « فكيف » يتحدث إلى الجمهور ؟ وما هو دور الجمهور ؟ هل المشاركة ؟ أم المشاهدة ؟ وكيف أن يصبح الجمهور جزءا من المشهد ؟ مجموعة من الأسئلة لابد من الإجابة عليها عند التعامل مع الغرفة فى مسرح الغرفة ؟ وسنحاول أن نجيب عنها من خلال التطبيق على العروض السابق الاشارة إليها والتى أرهصت للتجريب فى مسرح الغرفة .

التجريب فى النص :

من المعلومات الأساسية أن المضمون يحمل بالضرورة مقدمات شكله . . قاعدة هامة فى فن المسرح فالنص المسرحى يحمل دلالاته . . سواء أكانت آدائية أو سمعية أو مرئية ، ووحدة الأسلوب ما بين النص ووسائط عرضه هى خالقة الصدق والاقناع للفكر المحمل فى النص . . وكل تجربة فى الحياة المسرحية لابد لها من نص يوائمها . . فلولا تشيكوف لما استطاع ستانسلافسكى أن يستمر « بمسرح الفن » ولولا كون بريخت كاتبا مسرحيا لما استطاع أن يخلد بمسرحه الملحمى كتابة وعرضا . . . ولولا بيترفايس لما جاء المسرح التسجيلى . . . وهكذا كل تجربة مسرحية لابد لها من نص يلائم فلسفتها ومحدداتها ، ويحمل بين ثنايا مضمونة مقومات شكلها . . لكن الغرفة كتجربة ظهرت فى وقت خلت الساحة فيه من الكاتب المبدع المتطور مع فكرها . . وطبيعتها الخاصه . . ؟ إذا فلا مناص أن يبدأ التجريب بداية من النص ، من اختيار انسب النصوص المتاحه . . ولا حرج من القيام بأعدادها لتناسب بشكل ما هذا المسرح . . . لتناسب مساحته . . عدد الشخصيات الممكن أدائهم بها . . عدد المتلقين . . الوقت أو زمن العرض الذى يكفى للتوصيل دون ملل أو ضجر . . وفى نفس الوقت لتحافظ على تلك القيم الدرامية الهامة التى كتب النص من أجل توصيلها للمتلقى . . وهكذا بدأ التجريب فى المسرحيات محل التطبيق هنا . . . حذف واضافه . . تقديم وتأخير . . دون اخلال بمضمون عام أو رؤ ية وفكرية وفنية لمؤلف . . . وهكذا يقترب التجريب هنا من معمل جرونوفسكى والذى يعتبر النص الوسيلة المساعدة لأحداث تأثير عنيف أو رد فعل عند الجمهور أو كما قال جروتوفسكى : أن النص بالنسبة لنا لا يبدو أن يكون أحد العناصر التى تكون المسرحية رغم أنه ليس أقلها أهمية » .

كتب نجيب سرور « الذباب الأزرق » ١٩٧١ ، مسرحية اعتمد فى كتابتها على الشكل



من مسرح الغرفة

الملحمى . . . كورس يتبادل الرواية والتمثيل فهو الراوى والشخصيات ، الاستعانة بحكايات من التراث للتعليق ، الاستعانة بالغناء ، بالتسجيل للواقع من الصحف اليومية ، بقراءة البرتوكولات الصهيونية . . بالديكور الرامز الموحى . . جمعها محاور بنائية فى النص لابد من المحافظه عليها عند الإعداد وقد استمد المعد الجزءاة فى اعداده ، من تذييل للمسرحية اوصى فيها مؤلفها بأحقية من يتناول النص بالحذف والاضافه بما يتلائم مع ما طرأ على القضية الرئيسية التى يتناولها النص لحظه عرضها ، وهى سابقه فى فن المسرح ، استفاد منها المعد .

وتدور المسرحيه حول الصراع العربى الاسرائيلى بشكل عام وبشكل خاص ما يخص الفلسطينيين منها ، وتحكى عن مجموعة من الفدائيين يحملون جثة شهيد منهم . . . يبحثون عن شبر أرض يسمح لهم فيه بموارة الجثة ، لكن النفى والتشرد يلاحقهم احياء واموات وتنتهى المسرحية بهم حاملين شهيدهم ومازالوا يبحثون عمن يدلهم على الحل . . وفى رحلة البحث هذه . . . يلتقون بنماذج من الأحياء الذين يعايشون الحياة بأسلوبهم ، ويساعدون بسلبياتهم على ازدياد حده الصراع وضياع الحق . . الفنان الذى باع رسالته « شاعر ورسام . . . سينمائى » من أجل لقمة العيش ووهم الحياة . . العالم الذى قبع فى برج عاجى بعيدا عن قضايا الناس غانما السلامة ، المسئول الذى يضيع فى المهاترات ثروات بلاده ، والبيروقراطى الذى يعيش فى دوامة الروتين العقيم اسيرا لها لا يتقدم خطوة للأمام ، و . . . . . و . . . . نماذج يدين من خلالها نجيب سرور الواقع ال ربى ، ويحمله مسئولية هذا الشهيد ، والخطر المحيط بالأمة العربية كلها . .

جاء المعد ووضع نصب عينيه القضيه الأساسية (قضية الصراع وأطماع العدو فى ارض الوطن الكبير) فأضاف مقاطع من كلمات استخرجها من دراسات عن العدو ليؤكد بها على وجهة نظر العدو من جهه . . وما يهدف اليه النص من جهة أخرى بأسلوب مباشر . . . كما اختار من النماذج التى يمتلىء بها النص . . . ماله دلالة شمولية فاختار الشاعر والرسام نموذجان للفنانين ، وحذف نماذج أخرى ، وكثف من مقولات العالم ما يحدد موقفه السلبى من قضايا الأمة ، كما جمع فى مشهد واحد بأسلوب المونتاج مشهدين تسجيليين أحدهما يسجل الواقع العربى الحالم والواقع الاسرائيلى المستنير المتنمر له كما أوصت بروتوكلاته . . ليخلق من الموقفين المقابلة التى تثير ذهن المتلقى وتدفعه للتفكير . .

واستعان بالغناء . . . واضاف اشعارا لمحمود درويش لتضيف على النص مرارة مذاق التجربة الذاتية للشاعر الفلسطينى « . . . كما أضاف مشهداً تسجيلا لما طرأ على القضية منذ ١٩٧١ حتى ١٩٨٤ (فترة عرض المسرحية)



من مسرحية الذباب الأزرق

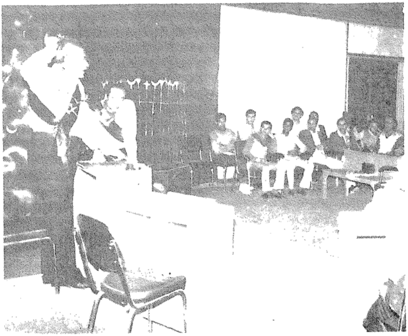
عملا بوصية المؤلف . . . وكثف من كل ذلك زمن العرض إلى قرابة الساعة . . . هنا حفاظ على الفكرة . . تطويرا لها . . . حفاظا على الوقت المناسب للغرفة . . . . اختصاراً لعدد الشخصيات . . . بدأ كل هذا المعد . . . .

أما فى الحكم قبل المداولة « والتى كتبها نجيب سرور ١٩٦٩ فإن المعد هنا قد اكتفى بتقديم الفصل الثالث وهو الخاص بالمحاكمة مع تمهيد له من الفصلين الأول والثانى ليوضح الموقف الدرامى ، والذى يدور حول محاكمة شاب بتهمة اغتيال شخصية كبيرة . . . والحكم معد له حتى من قبل المداولة . . والمؤلف قد حكم على الشاب بالصمت وهذا فى رأيه قمة الحرية فالصمت، ونسيان الماضى كله يجعل الإنسان منفردا بذاته فى لحظة لا علاقة له بماض أو مستقبل وحول مفهوم المسئولية عن الفعل المدرك فى الماضى والمستقبل تدور المحاكمة والتى تحكم على كل من يقدم إليها باحكام معدة حتى من قبل المداولة . . . وقد راعى المعد . . . الحفاظ على الرؤية العامة والفكرة الأساسية التى صاغ المؤلف من أجلها النص . . . والشكل الملحمى الذى كتب به النص مع الاستعانة بالمأثور الشعبى فى مكانه وكل ما من شأنه أن يحقق ما اتفق على تسميته بكسر الايهام فى محاولة لمشاركة المتلقين فكريا فيما يدور حولهم ، بعيدا عن أى اندماج أو ايهام . . . فالجميع شركاء فى نفس اللعبة . . . طرف يقدم القضية ويثير التساؤلات والآخر يفكر سعيا وراء تفسير وبحثا عن اجابة .

التجريب فى الأداء :

والممثل فى مسرح الغرفة يلامس وجه المتلقى . . يشاركه هواء تنفسه . . . يتلاحما لا يتلامسا فقط . . . لذلك فممثل الغرفة يجب أن تتوافر لديه تقنيات مختلفة . . . قادر على الايصال عندما يهمس . . على الاقناع . . . « فاللعب هنا على المكشوف » أدق تعبيرات الوجه تؤثر فى المتلقى مباشرة . . لا مكياج يؤكد ملمح أو تعبير ولا ملقن يساعد على الأداء . .

والممثل هنا قد يقوم بأكثر من دور وأداء أكثر من شخصية لذلك يجب أن تكون له القدرة على التنقل بين الشخصيات بأبعادها . . . بسرعة وحذق وقدرة على الاقناع . . . فالكورس فى « الذباب الازرق » . . . يقومون بالرواية . . . وهم فى نفس الوقت الفدائيون أصحاب الجثة ، هم أطراف الحكايات الشعبية . . . هم المغنون . . الراقصون . . . وهذا يتطلب مهارات خاصة لممثل الغرفة تجعله أقرب إلى الشمولية . . . قادرا على الغناء والرقص إن أمكن . . . قادرا على التحكم فى جرم الصوت . . وانفعاله . . . يهمس حيث يتطلب الاداء صراخا فى المسرح التقليدى . . . فالتلاحم مع المتلقى لا يسمح بكثير من أساليب الأداء فى المسرح التقليدى ، ومن هنا تأتى



ضرورة التميز . . . والتدريب المستمر الفعال الذى قد يستغرق زمنا يفوق زمن العرض نفسه « فالذباب الازرق » استمرت بروفاتها ثلاثة أشهر ولم تستغرق سوى ٥٦ ليلة عرض ، و « رجل فى المدينة » تدريباتها استغرقت شهراً ونصف ولم تعرض إلا «ست ليالى» وهكذا . . . تدريبات لاكتساب مهارات خاصة . . . . تساعد على التمثيل فى مسرح الغرفة .

التجريب فى المكان :

كما كان الهدف من مسرح الغرفة كما ذكرنا . . . . هو المؤامة بين الرغبة فى استمرارية المسرح الجاد . . . الملتزم بقضايا وهموم الجماهير . . . وبين الامكانات الاقتصادية والتقنية البسيطة التى ترغب الجميع فى ممارسة اللعبة المسرحية بحب ، دون تخوف أو رهبة . . . كان لابد من البحث عن تكنيك جديد ، تكنيك فى تصميم المعادل المرئى لفكرة النص ، فى تنفيذه . . . . ، فى التعامل مع مساحة الغرفة كلها باعتبارها جزء من « المنظر المسرحى » ففى الغرفة يجب أن يتم التمازج التام بين الممثل والمتلقين أو بين المسرحية ومشاهديها ، لذلك لابد من اعادة النظر فى العلاقة المكانية بينها أو بين مكان العرض ومكان التلقى ، باعتبار المتلقى جزء من عناصر العرض ، ولو كان هناك مسرحا لادرك عن وعى بأنه على خشبة المسرح ، وأن له دور فى المسرحية يجب أن يؤديه دوراً لم يكتبه المؤلف ، بل يفرضه عليه مخرج العرض ، وبهذا يتحقق الهدف الأساسى للعمل المسرحى ويتم الاتصال المباشر بين الممثل والمتلقى ، من خلال التلامس ، التلاحم ، المواجة ، المجادلة ، ويتأكد دور المتلقى فى المشهد وعلى سبيل المثال فى مسرحية « الحكم قبل المداولة » صمم المشهد على أن تكون القاعة عبارة عن قاعة محكمة فى المواجهة منصات القضاة والاتهام ، على يسارها قفص الاتهام ، وفى مقابلها صفان من المقاعد ، أمامها مقاعد هيئة الدفاع وخلفها الجمهور ، وعلى يمين القاعة ويسارها مقاعد للصحفيين ورجال الاعلام . . . ومن وسط الجمهور تتقدم الأم الشاهدة ، وإلى المتلقين يتوجه الدفاع والاتهام سعيا وراء اكتساب رأى عام يتعاطف مع وجهة نظريهما ، فهم بالنسبه للدفاع الرأى العام الذى يرجى تعاطفه مع المتهم ، ويحذرهم من مصيره ، خاصة وأن المتهم الغائب ما هو إلا واحد منهم قد يكون أيهم شرط أن يكون محبا لوطنه ، محاولا أن ينقذه من طاغيه ـ وقد رمز قفص الاتهام إلى الوحدة ما بين الشعب والمتهم ، وتاريخ مصر الطويل ، بتلك الوحدات الزخرفية التى علت قضبان قفص الاتهام متمثلة فى زهرة اللوتس (الفرعونية) والصليب (القبطى) والهلال (الاسلامى) ـ وحدة تاريخية وشعبية تربط ما بين المتلقين والمتهم الذى هو واحد منهم وقد يكون أيهم ، لذلك فالاتهام يتوجه اليهم ايضا ولكن ليرهبهم بالحكم المعد للمتهم حتى من قبل المداولة .

أما فى الذباب الازرق ـ حيث يدين المؤلف الواقع العربى كله حكومات وشعوب ، تحولت القاعة إلى مقبرة كبيرة تضم احياء يخيم عليها الذباب الأزرق متمثلا فى ظل ذبابة كبيرة تلقى بظلها على الجميع ، ويجسد هذا الظل بصورة الذبابة المرسومة من الخيش على أرضية الغرفة والتى يقبع عند رأسها خريطة العالم العربى المحاطة بالسواد والذى يطمس معالمها من آن لأخرأ طماع العدو الصهيونى متمثلة فى تلك الأقوال المدونه على شرائح تسلط على الخريطة . . . أو يدينها العرض بما يسقطه عليها من صور لضحايا الصراع العربى الصهيونى ـ فى جنوب لبنان ـ من آن لآخر . . . وعلى يمين الخريطة تقبع شجرة جرداء . . . رمزا للمستقبل الذى ينتظر الأمة العربية . . . إن هى استمرت فى سلبياتها . . . وعلى اليسار اطلال الخرائب التى خلفتها الحروب العديده التى خلقها الصراع . . . وحول جناحى الزبابه وجسدها جلس المتلقين ، بينهم العالم السلبى ، والمسئول المدان ، والبيروقراطى المتخلف . . . وجميعهم احيطوا بسياج أشبه بذلك الذى يحيط المعتقلات ، وكأن الجميع محصورين داخل معتقل كبير يقيدهم ، يمنعهم حتى من دفن هذا الشهيد الذى يحمله اصدقاؤه ويقفون به امامهم باحثين عن أربعة اشبار من الأرض والجميع مقيدون ، مغيبون ، لاهون ، معتقلون فى مقاعدهم يتفرجون ، والعدو يزداد ضراوة من احولهم .

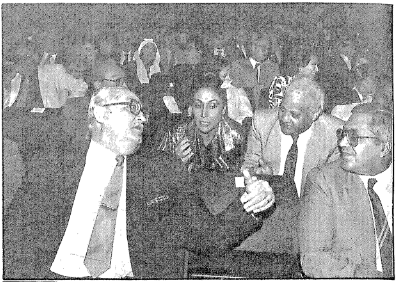
هكذا أصبح المتلقى جزء من المنظر الذى نفذ بأقل الخامات تكلفة ، قطع من القماش والاسفنج . . . ببساطة . . . اقتصاد . . . ثراء فى المعنى . . .

أما (رجل فى المدينة) فلم يزد الديكور المستخدم عن المجموعة من المكتبات الخشبية ذات اللونين الأبيض والأسود . . . للإيحاء بأبعاد اللعبة الشطرنجية التى تدور بين شاعرنا والشرطة ، ووسط مكان المتلقى توجد «قطر الندى» فى اسرها يحيط بها المتلقون ، كحاجز يفصل بينها وبين الشاعر العاشق الذى يسعى لتحريرها من أسرها . . وكأن المتلقون هم آسيريها . . .

وهكذا تم اعادة تشكيل المجموعتين المنفصلتين فى المسرح التقليدى « الممثل » و« المتلقى » ليكونا جزءا واحداً من العرض .

واستكمالا لعنصر البساطة والاقتصاد ، تميزت هذه العروض ببساطة الأزياء . . . فالزى فيا واحدا للجميع ، تضاف شارة أو وشاح ، أو قطعة اكسسوار لتساعد على تحديد الشخصية ، أو للانتقال من شخصية لأخرى ، والاضاءة الفنية ، الغيت ، وأصبحت إناره تس ح بالرؤ يا ، والموسيقى . . . لم تزد عن عزف منفرد على ألة العود والصوت البشرى هو العنصر الأساسى فى الغناء .

تقنيات بسيطة . . . صادقة . . . وفكر ثرى . . . وأداء صادق متميز . . . ورغبة صادقة من مجموعة من الشباب المحب لفنه ولوطنه . . . كلها عناصر التجربة فى مسرح الغرفة ، تلك التجربة التى لن يغفلها المسرح المصرى فى تاريخه ، والتى وجدت لها صدى خارج القاهرة ، وبدأت أكثر من غرفة فى اكثر من مدينه من مدن مصر فى النشاط . . . لخلق مسرح جديد مسرح يوائم ما بين الرغبة الصادقة والامكانات المتواضعة ، مسرح يعوض نقص دور العرض ، ويشبع الرغبة فى « اللعبة المسرحية » لدى الجميع .



اليوبيل الذهبى لغياب المسرح

عبلة الروينى

سميحة أيوب



وكأنها مناسبة ليجتمع فيها المسرحيون (أو لا يجتمعوا) لتأكيد حقيقية واحدة : أن لا مسرح .. وأن لا رجال مسرح بل وأن لا وطن عربى !

هكذا جاء الاحتفال بمرر خمسين عاما على افتتاح المسرح القومى ، مطواعاً للمرحلة لا ينبىء بشىء عن غدها ، وإنما يصف الذى كان ، يصفق للذى كان ، ويسقط عند حدود الهوى الجارح ويدخل فى المنبرية والخطابية الشعرية المزركشة (إذا كان الخطاب لبنانى أو فلسطينى) .. ويدخل فى الصمت العاجز والفرجة المكتوفة بالحزن والإحباط (إذا كان الخطاب مصرياً أو تونسياً أو مغربياً)

من هنا يصبح السؤال حول نجاح أو فشل اليوبيل الذهبى للمسرح القومى سؤالاً لا معنى له بعد أن فقد المسرح وجوده .. وأصبح رجل المسرح (على حد قول المسرحى الفلسطينى جواد الاسدى) هو سيد المزادات العلنية

المهرجان لم ينجح لا لأن المسرحيين فروا من السفينة الغارقة ورفضوا المشاركة ، ولا لأن التخطيط للاحتفال جاء عشوائياً ، إعلامياً ، وأصغر من حجم المناسبة .. ولا لأن الحركة المسرحية هى بالفعل حركة جامدة متوقفة سكونية .. بل لأن الاحتفال كشف صراحة عن حقيقة نفى خطاب الإبداع المسرحى .

تسلل جماعى من مجنون ليلى

بعد تراجيديا الترميم الشهيرة للمسرح القومى ، والتى استمرت لأكثر من أربع سنوات ، تم افتتاح المسرح القومى فى موعد وافق مرور خمسين عاماً على تأسيسه ..

فى المرة الأولى قام السيد رئيس الجمهورية بافتتاح المسرح وشاهد مسرحية « إيزيس » .. وفى المرة الثانية تم افتتاح المسرح القومى مع مسرحية (مجنون ليلى) ثم كان الافتتاح الرسمى يوم ٢٠ ابريل .

ولعل تحديد موعد الاحتفال (بتأجيلاته المختلفة) جاء مساهمة فى تحجيم نجاح اليوبيل .. حيث تخلف الكثير من المسرحيين العرب ، الذين سبق أن وصلت إليهم دعوات الحضور نتيجة لعجز إدارة المسرح عن الالتزام بموعد محدد للاحتفال ومن بين ٣٣ شخصية مسرحية عربية ، لم يحضر سوى ثمانية فقط :

الكاتب المسرحى عز الدين المدنى وعمار السخيرى من (تونس) .. الفنانة نضال الأشقر والشاعر الناقد المسرحى بول شاوؤل (لبنان) .. المخرج الأردنى حاتم السيد .. الكاتب السودانى خالد المبارك والمخرج الفلسطينى جواد الأسد .. والفنان المغربى عبد الحق الزروالى

احتشد اليوم الأول بكل فنانى المسرح المصرى حيث اهديت الدروع والقلادات والأوسمة لـ ١٨٣ فنان مسرحى ..

لكن الذين اجتمعوا لأكل (الحمص) لم يكن يعنيهم فى الكثير أو القليل متابعة المولد .. فانفضوا فور استلام جوائزهم ولم يستكملوا حتى الليلة المسرحية بمشاهدة عرض مجنون ليلى .. وتسلل الجميع واحداً وراء الآخر وتسلل الضيوف القادمون أيضاً واحداً وراء الآخر ، ليعلن ذلك التسلل الجماعى خطأ الاختيار .. اختيار أن يكون عرض مجنون ليلى هو عرض افتتاح المسرح القومى بعد خمسين عاما من تأسيسه !

قال لى الفنان المغربى عبد الحق الزروالى : معذرة فأنا لا استطيع احتمال العروض التقليدية !

قلت : هل المسرحيون المغاربة ينظرون إلى المسرح المصرى الآن كمسرح متخلف .. استطاعوا هم تجاوزه ؟

قال : بالفعل ، ولكن هذا حكم على المسرح المصرى الإعلامى المؤسس والذى نشاهده فى المهرجانات العربية وعبر شرائط الفيديو وهو بالتاكيد ليس المسرح المصرى الحقيقى الذى خرجنا منه جميعاً .

محاولات مسرحية إنقاذية

● وفى محاولة لإنقاذ ماء الوجه ، حاول بعض المسرحيين المصريين إضاءة مسارحهم

فحرص مدير مسرح الطليعة الفنان سمير العصفورى على أن يشاهد ضيوف المهرجان عرض (الكلمة والموت) إخراج أحمد عبد العزيز بطولة محمود مسعود سامى مغاورى . اسماعيل محمود . محمد درديرى . محمد الشرشابى

● رفضت إدارة المسرح القومى أية فكرة حول إعادة عرض مسرحية إيزيس ضمن برنامج الاحتفال كما اعتذرت عن تقديم مسرحية رجال الله للمسرح المتجول فى فناء المسرح القومى .

● وفى مسرح الغرفة ، أقام عبد الغفار عودة مدير المسرح ندوتين الأولى مع الفنان المغربى عبد الحق الزروالى حول مسرح المونودراما ، والثانية مع الكاتب المسرحى التونسى عز الدين المدنى .. كما قام بتوجيه الدعوة للزروالى لتقديم عروضه المسرحية داخل المحافظات المصرية فى موعد قريب لاحق .

● وفى مسرح السامر ، جاءت فرقة المنصورة المسرحية لتشارك فى إضاءة المسرح بعرضها الناجح سليمان الحلبى من اخراج رؤوف الاسيوطى إلا أن العرض مثلما جاء بلا موعد وبلا إعلان عنه انفض بعد يومين أيضا دون أن يشاهده أحد ! ..

وبرغم هذه المحاولات الانقاذية لبرنامج المسرح القومى الخالى من المسرح ومن مشاهدة عروض مسرحية ، إلا أن الاحتفال كشف عن غياب الحركة المسرحية وعن اظلام مسارحنا العامة .

فالمسرح الحديث مظلم بلا عرض !
والمسرح الكوميدى مظلم بلا عرض !
والمسرح القومى مظلم بلا بعرض !

حتى مسارح القطاع الخاص اظلمت هى الأخرى بعد سلسلة الحرائق المتوالية !

مؤذنو مالطة فى قاعة مغلقة

ثلاث نداوات أدارها الدكتور فوزى فهمى نائب رئيس أكاديمية الفنون داخل قاعة زكى طليمات بالمسرح القومى لمواجهة غياب الحدث المسرحى .. وبرغم محاولاته الجادة من خلال ورقة العمل المطروحة للمناقشة ، إلا أن الندوات بحجم جمهورها المحدود وإفساحها المجال للكلام الارتجالى ، لم تستطع الصعود إلى صياغة حدث ثقافى فعلى فى مستوى الشكل :

● كان الموضوع المطروح للمناقشة (مشاكل المسارح القومية فى الوطن العربى) لكن الموضوع لم يتعرف عليه أحد إلا صباح يوم المناقشة ، حتى أن كل الضيوف المسرحيين المشتركين أساساً فى المناقشة بدءوا جميعاً بالاعتذار عن كلماتهم السريعة المرتجلة نتيجة لمباغتتهم بموضوع الندوة فى نفس الصباح .. بل أن الفنانة نضال الأشقر تساءلت بعد اكثر من ساعة من بدء الندوة : ما هو الموضوع المطروح للنقاش ؟

● بدءوا جميعا من الارتجال والتلقائية خاصة وأنه لم يوجد بحث واحد معد (رغم توافر الفترة الزمنية الكافية قبل اليوبيل والتى كانت تتيح فرصة الاستعداد بأبحاث جيدة تحرك فاعلية الندوات .. وتطرح منهجية علمية لأسلوب المناقشة داخل الندوة .

عن الجمهور

كان بالامكان حصر الحاضرين على أصابع اليد الواحدة .. فقد اتفق المسرحيون جميعاً على الغياب لم يحضر من المسرحيين المصريين فى الندوة الأولى وحضر بالطبع المسرحيون العرب الثمانية ثم تناقصوا بالندوة الثانية إلى أن اختفوا فى الندوة الثالثة ..

ومن استعراض كلمات المسرحيين بلور فوزى فهمى فى ورقة العمل الظواهر التى برزت فى الواقع المسرحى العربى الراهن وهى :

● ظهور بعض التجارب المسرحية التى ركزت على العمل الفردى (كالمونودراما) التى تغفل العمل الجماعى كمصدر للإبداع وكجوهر للمسرح وقد حدث ذلك نتيجة لغياب ظروف إنتاج العمل المسرحى وأولها (الممثلون)

● ظهور بعض العروض المسرحية ، التى عجزت عن تجاوز نمط الثقافة الاستهلاكية ، حيث سقطت فى الابتذال ، وصارت لا تشحذ حس المتفرج النقدى ولا تطور رؤيته الحضارية .

● ظهور دعوى التجريب وجوهره المغامرة الإبداعية كمحاولة للقضاء على الانغلاق والتبعية التى تتميز بها بعض العروض المسرحية والتى لاتتجاوز نمط الاستهلاك .

المسرح والمؤسسة مفارقة شعرية

كان الخطاب السياسى المشتعل هو الذى أضاء بمفرداته عبارات الشعراء الذين تحدثوا عن المسرح بول شاؤول ، جواد الأسد

حتى أنه بوسعنا أن نغربل مفردات القصائد النثرية التى ألفوها حول المسرح والمؤسسة (المغامرة ، الجنون الجميل ، الوحش المتمرد ، الفضاء الارتجالى الوحى الرائع .. الفضاءات التجريبية)

وبوسعنا أن نضيف ذلك المشهد اللبنانى الجسور الذى قامت بأدائه على المنصة الفنانة نضال الأشقر عن مسرحية لبنانية كل أبطالها من القناصة واضواءها من البارود والمخرج من اسرائيل !

إن جميع من تكلموا أعلنوا المفارقة بين المسرح والمؤسسة . وأعلنوا معها قطيعتهم للسلطة ودخولهم المسرح من باب الشعر والسياسية .

فقد تساءل الشاعر الناقد المسرحى بول شاؤل : **هل يحتاج المسرح العربى إلى مؤسسة تحميه .. ولتحميه من أى شىء ؟ من الانقراض من الوقوع فى الابتذال ؟ لتحميه من نفسه ؟ من وسائل التعبير الأخرى إنها أسئلة ما كانت لتطرح لو تمكن المسرح العربى عموما من تأسيس حضور يومى وتاريخى له فى وعى الناس ووجدانهم أو لو تمكن من امتلاك وسائل إنتاجه الخاصة ، أو لو تمكن من فك الارتباط بين المسرح والمؤسسة بالمعنى العام لها .. أى بمعنى السلطة القائمة هنا وهناك مما جعله فاقداً لاستقلاليته وحرية تحكمه بتوجهاته السياسية إذ كان مسرحاً سياسياً وبأبجدياته الإبداعية إذا كان مسرحاً اختبارياً .**

ومن هنا طرح بول شاؤل إشكالية المسارح القومية والتى تطل من خلال بعض المفارقات :

أولا : المسرح مغامرة إبداعية تتجاوز بمعطياتها مختلف أشكال المؤسسات فكلمة مؤسسة تناقض كلمة مسرح لأن المسرح كمغامرة إبداعية لا تقنن فضاء شاسع أكبر من أن تستوعبه مؤسسة أو هيئة أو سلطة أنه كالشعر والفن التشكيلى والسينما والرواية وكل خلق ، وجد كى يتمرد باستمرار وكى يصوغ عبر تمرده مبرر وجوده الخاص والعام ودوره الطليعى والتاريخى معا .. والمؤسسة .. أية مؤسسة تقطع الهواء عن أى فن كبير ، وتحجمه إذا اتسع وتعلبه إذا انطلق ، فالمسرح ليس اختياراً حراً فحسب ولكنه اختيار تاريخى المسرح فى أساسه وحى جميل رائع .

ثانيا : المسرح ليس ابن الديمقراطية بل هو أبوها وحاميها وصانعها وحاملها . المسرح الكبير لا يتفق مع أية ديكتاتورية بل وجد ليناقض أية ديكتاتورية سواء كانت فنية بفرض أشكال ونماذج تاريخية رسمية باسم الأيدولوجية أو الطائفية أو الحزب أو كانت سياسية ، فهو الوحش المتمرد الذى يرفض أن يتحول إلى دجاجة داجنة .

وهنا المفارقة ، فالمسارح القومية تأسست ضمن قيم وأنظمة سياسية مختلفة حتى التناقض . فهل هى مفارقة أن تمتلك أدوات الإنتاج جهة رسمية غير مسرحية أصلاً .. السلطة مثلاً ... ومامعنى ذلك ؟

هل يبقى المسرح ضمن هذا الارتباط الذى لابد أن يكون مسرياً

كل هذه الأسئلة والمفارقات مشروعة ، ولكنها تفقد صفة المفارقات عندنا فى العالم العربى لتكسب صفة البديهيات .. والسؤال المباشر : لماذا ضمن مركزية الثقافة الرسمية صار معظم المسرح العربى مرتبطا بالمؤسسات الرسمية أى أصبح مؤسسة رسمية ؟

والسؤال الأخطر .. **كيف تحول هذا المسرح الرسمى إلى حامى للتقاليد والتوجهات** المسرحية غير المتقليدية .. بل كيف صار المسرح الرسمى العربى رغم كل ازماته هو المسرح الجاد وصار المسرح الخاص هو المسرح التجارى المبتذل .. هذه مفارقة ! لكن إلى أى حد سيبقى

المسرح يعيش على هذه الامصال ؟ إلى متى يعيش المسرح من فتات الميزانيات والديمقراطيات ؟ . . هل تكفى الحلول المطروحة لتخفيف اعتماد المسرح على الدولة ؟

إن مشكلة المسرح فى العالم العربى فى عمقها مسرحياً . . باختصار أقول إن أهل المسرح خانوا المسرح . . تخلفوا عن الشغف بالمسرح فكيف بعد ذلك أن نطالب الدولة بحماية المسرح إذا كان ناس المسرح عبثوا به ؟!

المسرح صوب البازار

وحول ذات المعانى وفى لغة خطابية اكثر شاعرية تحدث المخرج الفلسطينى جواد الأسدى فذكر أن المسارح القومية والمؤسساتية سيئة الصيت والمسرح كفضاء ارتجالى ، لم يعد المسرح مثلما كان واحدا لليسار وآخر لليمين وثالث للوسط . . إنه الآن يهدم عرش العشوائية ويبتكر أسساً لفضاءات تجريبية تخدش جسد العملية الاجتماعية والاقتصادية والفكرية ببساطة أصبح المسرح يوغل فى خراب المجتمع ويشير بأصبع الاتهام إلى السلطات التى تقف على رأس هذا الخراب لهذا فإن مسرحنا إذا لم يجدد نقطة الجذب فإنه سيصبح مسرحاً باطلاً .

إن التناقض ليس فى بناء المؤسسة مع المسرح فقط وإنما فى بذرة الخلق . المؤسسة التابعة لآلية عمل السلطة لا تمنح الفنان فرصة الانعتاق والبحث عن الدلالات وإنما تريد أن تعيد الإنغلاق على هذه الدلالات ومن هنا فإن تصادم الفنان مع المؤسسة هو تصادم وجود ولا وجود . المسرح العربى حائر الوجود ، ملتبس الكينونة فهو فى أشد الحاجة لكتابة مفرداته البعيدة عن المصادرة .

ثم يطرح جواد الأسدى سؤاله

لماذا يفقد المسرح رائحته ولونه ؟ لماذا لا يوجد لدينا تراكم نوعى للعملية الإبداعية ؟ لماذا مسرحنا (موبيل) (سياحى) أكثر من كونه مسرح اختلاجات فى ماهيته ؟ أين هى السمات الخطرة ؟

إن أخطر ما يواجه المسرح العربى هو توجهه صوب (البازار) وليس صوب الخلق . . وإن الفنان (البازارى) هو الذى منح السلطة المؤسسية حركتها اللولبية . . لقد أصبح فناننا وكلاء بورصة الفن وليس البحث فى اطلاق العنان الطائر المسرح الذبيح .

المجتمع ينام تحت المقصلة يشرب من دم أخيه ويغط فى نوم الجوع والفنان يؤسس لكنه بوليسية لنص خطاب الابداع . . مسرحنا ليس فى أزمة ولكنه فى الجيفة فى بؤرتها ونحن فقدنا رائحة الشم ويبست حتى حناجرنا .

لقد فقد المسرح رجل المسرح وحول وجوده إلى البورصة وأصبح سيد المزادات العلنية . .

ثم راح جواد الأسدى يلقى قصيدة شعرية !!

مفارقة المسرح والمؤسسة نثراً

تحدث عز الدين المدنى عن المفارقة الجذرية بين المسرح والمؤسسة بوصفها سجناً للتجارب وتجميداً للمسرح لكن الأمر بالنسبة لتونس يختلف حيث تصبح المؤسسة الوطنية فرصة العمر بالنسبة للمسرح وعلى الكتاب والمخرجين والممثلين والتقنيين وحتى الجمهور أن يدرك كيف يستطيع هذا المسرح ألا يكون جامداً أو ظالماً أو عدوانياً وألا يدور فى حلقة مفرغة من التجارب المعادة والمتكررة وألا يكون مبتذلاً .

أرى أن المؤسسة فرصة بالذات فى تونس لكى يكون للمسرح التونسى سمات ولا أقول خصائص لأن المبدعين كثيرون وكل مبدع له شخصية لكن هناك شيئا يميزه عن الآخر .

التجارب الحديثة قد أدت إلى تأثير فى نطاق ضيق لتحطيم خشبة المسرح فى محاولة لإبراز شىء آخر لذلك لابد من وجود دعم من النظام لقيام هذه التجارب ومواصلتها وتعميقها . . وقبل تأسيس المسرح الوطنى فى تونس كانت هناك فرق تبلغ نحو مائة فرقة هواة أو نصف هواة لاتجد أى دعم وكانت هذه الفرق مكونة فى صيغة جمعيات ، تقوم بنشاط أشبه بنشر فن المسرح ، وتوجد هذه الفرق فى القرى الصغيرة أيضاً . . وهذه الفرق تمهد للمسرح المحترف وهذا الدور هام رغم سقوطه فى التكرار وبعض العناصر الفنية الأخرى .

● سعد اردش . . واعادة التوازن للمؤسسة

لست ادرى لماذا نعزل المسرح والثقافة عن الحركة الاجتماعية . . فعندما نتحدث عن المسرح لماذا نتناسى المعركة السياسية فى داخل المجتمع العربى حول البحث عن الشكل الديمقراطى لتعايش الحاكم والمحكوم . . فلماذا نحاول هذا العزل للمسرح ؟ من هنا أريد أن أتدخل فى التناقض بين مؤازرة المؤسسة القومية ومعارضتها أنا لا اعتقد كعالم ثالث اننا نستطيع أن ننجى المسرح من دعم الدولة . . إذن لماذا لانطالب بعزل كل المؤسسات الأخرى عن الدولة .

من هنا أعتقد أن التوجه إلى المسرح القومى هو توجه ضرورى ولازم فى اطار مجتمعنا بل هو ضرورة إجتماعية وليست مطلباً لرجل المسرح . .

واعتقد اننا عندما انبرى المجتمع المصرى لتاسيس المسرح القومى وعندما اضافت الثورة المؤسسات الثقافية الأكاديمية والجماهيرية . . وإنما كان هذا توجهاً من المجتمع ولا أقول من رجال المسرح أو من الحاكم . . إنه توجه نابع من المجتمع بكل أعضائه .

ومن هنا أعتقد أن القضية الوقتية هى قضية انحراف أو اهتزاز المؤسسة المسرحية ويجب الا نتطرق الى عزل المسرح بعد هذا الجهد الطويل وبعد هذه التراكمات إلى أن ندعو إلى عزل رجل المسرح فى معركة قد تنتهى إلى مزيد من الانحراف بادر المسرح القومى إلى تخليصنا منها . .

القضية هى كيف يعيد التوازن إلى هذه المؤسسات بعد أن ندرس ردود فعال المتغيرات . .

وفى اعتقادى أن من بين الاقتراحات التى أقدمها على سبيل التوجيه أن يتشارك رجال المسرح مع الدولة مع المجتمع فى قيادة هذه المؤسسة القومية أى فى قيادة كل مراحل التنظيم فيها .

علق عبد الخالق الزروالى على المناقشات حول المسرح والمؤسسة بأنه عندما يشاهد بعض أعمال المسارح القومية فى الوطن العربى يحمد الله أنه لا يوجد بالمغرب مسرح قومى مثل تلك المسارح ولايوجد تحكم من المؤسسات فى الحركة المسرحية .

أزمة الممثل

فجر نبيل الألفى القضية الثانية التى دارت حولها الندوات الثلاث وهى مشكلة الممثل . حين أعلن أن سر ابتعاده عن الإخراج حالياً هو عجزه عن تكوين مجموعة من الممثلين يستطيع من خلالها تقديم عرض مسرحى ثم أكد المخرج الأردنى حاتم السيد ذات المعنى حين بلور مشكلة تعثر المسرح بغياب الممثل . . وهو أيضا ما عبر عنه محمود الحديثى بقوله إن الحركة المسرحية ضربت بالانفتاح (البترودراما) واستقطاب الفنان المصرى سعياً وراء المادة

بينما ذهبت سميحة ايوب إلى أن الممثل المسرحى فقد الانتماء . . وألقت بالاتهام إلى أجهزة الإعلام التى تساعد على افساد الممثل بما تحيطه من هالات اعلامية بعيدة عن موقعه الحقيقى على خريطة الفن .

وهنا وقف الناقد المسرحى أبو بكر خالد ليرد التهمة ، ويؤكد أن المأساة ليست فى الممثل ولكن فى مديرى المسارح ورجال المسرح الذين لا يعطون الفرصة الحقيقية للأجيال الجديدة بحثاً عن ضمانات نجاح إعلامى لأنفسهم .

وقد تلخصت الآراء بالنسبة لأزمة الممثلين فى رأيين : الأول يرى عدم ضرورة توظيف الممثلين ؛ وتجميد الوضع الحالى لمسارح الدولة بعدم التعيين والعمل بنظام التعاقد والرأى الثانى طالب بضرورة الالتزام الأخلاقى للممثل بالنسبة لمسارح الدولة ثم طالب التليفزيون بأن يمول المسارح ويعرض انتاجها . . وضرورة اهتمام الحركة النقدية بانتاج المسارح ومعايشة واقع أزمتها الحالية :

انفض المولد وبقى السؤال الحقيقى . . ماذا بعد ؟ ماهى الخطوة القادمة ؟ إلى أين يسير المسرح . . وكيف ؟



بورتريه

نضال الأشقر

مديحة عمارة

نشطة متوهجة .. عفوية فى كل شىء .. فى ضحكتها المنطلقة .. فى كلماتها المتدفقة التلقائية ..

● عندما جاء دورها فى الحديث فى ندوة المسرح القومى .. إندفعت نحو المنصة وبسرعة انطلقت كلماتها كالقنابل .. وبدون أى تحفظ قالت :ـ

« ليس لدينا مسرح .. ولا رجال مسرح .. من الصعب على أى مسرحى أن يعمل وسط هذا المناخ ولن يوجد مسرح إلا إذا تغيّر هذا المناخ » ثم عادت سريعاً إلى مقعدها ..

هى نضال الأشقر .. من جبل لبنان .. ممثلة ومخرجه ..

أم لولدين .. عمر وخالد .. زوجها صحفى وشاعر ومخرج

هو الفنان فؤاد نعيم ..

تخصصت فى المسرح بالأكاديمية الملكية للفنون المسرحية بلندن ..

ذهبت إلى باريس لمزيد من الاحتكاك .. ثم عادت إلى لبنان ، هى عاشقة للمسرح منذ كان محبوه يفتشون عن هوية له ..

كونت فرقة محترفى بيروت مع روجيه عساف وقدما عدة مسرحيات ، أهمها « مجدالون » ..

● عندما حدثتها عن رغبتى فى إجراء حوار معها .. تحمست بشدة .. للقاء وطالبتنى أن يكون لنا أكثر من حديث .. لكى تتفتح مواضيع جديدة فى كل لقاء حتى تخدم الحوار .. وأحسست باخلاصها الشديد لكل ما تود عمله ..

قالت إنها ترى القاهرة لأول مرة .. وكان حضورها للمشاركة فى احتفالات المسرح القومى بيوبيله الذهبى ..

حدثتنى عن فرحتها وهى ترى مصر .. وعن سعادتها وهى تشاهد جمال مدينة القاهرة وعن حزنها لعدم مجيئها طيلة الفترة الماضية حتى ترى مصر وترى فيها أصدقاءها ثم حدثتنى إنها تعشق فنانى مصر الذين تعتبرهم رموزا مضيئة للفن العربى .. ثم حدثتنى عن سعادتها عندما مثلت مع سناء جميل « كارت بلانش » فى بيروت

● نضال الأشقر توقفت عن تقديم أى عمل مسرحى لمدة تسعة أعوام ..

ـ سألتها لم هذا التوقف الذى يلحق الضرر بالفنان .. ؟؟

ـ أجابتنى :ـ

نعم .. بعد الفنان عن جمهوره وانقطاعه عن العمل يضربه . ولكنه انقطاع لم يكن باختيارى .. فأنا لم أستطع أن أشارك فى تقسيم لبنان .. كان صعباً ، على أن أجد نفسى إذا ما قدمت عرضاً فى المنطقة الغربية مثلاً .. ألا استطع تقديمه فى المنطقة الشرقية .. « على حسب ما يسمون لبنان الآن !! »

كيف يمكننى تحمل هذا ؟ فلبنان بالنسبة لى لبنان واحد : لهذا توقفت !!

ـ ولماذا عدت ولبنان ما زال مُقسماً ؟؟

ـ عدت عندما كرمونى فى مهرجان تونس ١٩٨٣ أنا والفنان عبد الله غيث وقد أثر ذلك فى نفسى كثيراً .. أسعدنى أنهم لم ينسوا رغم انقطاعى ، ولهذا عدت ..

ـ وكيف كانت عودتك .. ؟؟

ـ فكرت فى كيفية الخروج من دوامة الطائفية والتعصب العشائرى فكوّنت فرقة عربية شاملة هى فرقة « الممثلون العرب » وقمنا بعمل « ألف حكاية وحكاية فى سوق عكاظ » وذهبنا بعملنا الى أماكن عربية متعددة إلى تونس ـ المغرب ـ العراق .. ثم عرضنا بالأبرت هول بلندن ..

وتحدثت نضال الأشقر بحماسها المألوف عن تجربة فرقة « الممثلون العرب » وعن الصعوبات والعقبات التى واجهتهم .. وعن التضحيات التى قدمها كل فرد فى الفرقة .. حيث تركوا جميعاً أسرهم وأعمالهم فى بلادهم وجاءوا للأردن ..

وفرقة الممثلون العرب تضم فنانين من مختلف البلاد العربية .. وقد طلبت نضال من فنانين مصريين الاشتراك فى الفرقة ولكنهم كانوا مشغولين فى ذلك الوقت ..

أخبرتنى نضال بصوت هادىء وعميق .. ان هدفها من تكوين الفرقة هو تحقيق تجمع عربى .. فإذا كان هذا التجمع قد صعب تحقيقه على المستوى السياسى .. فليتحقق عن طريق الفن ..

وقد فعلوا .. وواجهتهم .. صعوبات تُجسِّم المأساة التى يعيشها عالمنا العربى .. فهذه الفرقة أظهرت كل أمراض العالم العربى .. وكيف أنهم عندما يريدون الذهاب لعرض عملهم ، فى البلدان العربية المختلفة تواجههم مشكلة . ان هذا الممثل لا يستطيع دخول هذا البلد .. والآخر لا يستطيع الذهاب لهذا البلد أو ذاك وهكذا !!

ـ الف حكاية وحكاية أثارت جدلاً كثيراً .. لماذا .. ؟؟

ـ ألف حكاية وحكاية نوع من التجول فى الأدب العربى من خلال شخصية المثقف متمثلة فى الجاحظ وجحا الشخصية الشعبية .. وهناك من هاجموها وبشدة .. وهناك أيضاً من وصفوها بمنعطف جديد فى الأدب العربى وهذا الجدل من خصائص المسرح الناجح حيث يثير لغطاً من حوله .. أستطيع أن أقدم مسرحية بشكل لطيف ومسلّ ويرتاح لها الجميع .. لكن هذا ليس هدفى من المسرح . إن هدفى تحريضى وتثقيفى وخلق تجارب جديدة ..

ـ قلت لها : حدثينى عن الحس الواعى عند الفنان .. ومدى أهميته .. ؟؟

ـ الفنان الحقيقى هو من يمتلك الحس الواعى ، الذى يميزه عن غيره من سائر البشر .. ويجب أن يبتعد عن التركيبات الرسمية .. إذا أصبح موظفاً لا يمكن أن يصبح فناناً .. الحس الواعى هو الذى جعلنا :

« روجيه عساف وأنا » نقدم مسرحية « مجدالون » والتى أوقفتها الدولة فى لبنان عندما قدمناها قبل الحرب .. والتى ذكرنا فيها ما سوف يصير بلبنان وتنبأنا بكل الذى حدث ويحدث بلبنان من خلال الجنوب .. من خلال مدينة أسميناها مجدالون وأخذناها رمزاً للبنان .. حكينا عن كل مشاكل لبنان السياسية والاجتماعية فيها حيث اكتشفنا الكارثة وقبل الكثيرون من السياسيين والمدعين لفهمهم للسياسة فى لبنان .. هذا أكبر مثال على الحس الواعى عند الفنان وتوظيفه التوظيف السليم ..

ـ هل المسرح جزء من السلطة ؟ بمعنى أن تشرف عليه وتراقبه . أم أن المسرح كالحديقة تخرج منها كل أنواع الورود والأزهار وكل أنواع الشوك والطفيليات .. وعلى الطبيعة وحدها أن تختار ..؟؟

ـ أجابتنى نضال وعلامات التأييد تملأ نظراتها .. نعم فلندع الطبيعة تختار الصالح من الطالح .. نعم المسرح كالحديقة أتركوه بلا تدخل .. لماذا الرقابة ؟ الفنان يستطيع أن يكون رقيب نفسه . وأن يقرر الموضوع الذى يريد تقديمه ومناقشته .. لماذا يصبح دور المسرح فى بلادنا كدور رجال السياسة ؟ .. لماذا نقتل روح المسرح روح الارتجالية والتلقائية فى التفاعل مع الأحداث .. لماذا نقتل الألمعية لدى الفنان .. لماذا نترك مدعى فهم المسرح يقتلون ويحيون من يريدوا ..

ـ ما هو الحل فى نظرك لكى تعود للمسرح روحه ويعود إليه دوره ..؟؟

ـ الحل هو أن يتركونا نقف ونقول ما نريد .. لماذا يخيفوننا ..؟ لم يعد هناك مجال للتنفس .. كل الفنانين الكبار تقوقعوا ..

نريد الروح التى كانت تسود مسرح الستينيات .. كان هناك نوع من الشعور القومى الوطنى فى العالم العربى .. فعبد الناصر لأنه كان زعيماً قوياً وذكياً ترك الفنان من خلال المسرح يحكى ويقول وينتقد .. لذلك أحب الناس المسرح وأصبح معبراً عنهم متحدثاً بلسانهم ـ نحن نعى جيداً ماذا فى صالح بلادنا وماذا يضربها .. كل هذا خلق نهضة مسرحية فى مصر كانت النتيجة الطبيعية لها ظهور نهضة مسرحية فى العديد من الأقطار العربية الأخرى فى سوريا ولبنان والكويت وغيرها .. أينما تذهب تلمس روح النهضة .. فى الستينات سار رواد المسرح سيرتكم الصحيحة والفعالة .. وفى السبعينات عندما لجموهم .. تراجع من تراجع .. وابتعد من ابتعد .. وخاف من خاف .. فتوقف كل شىء .. فى الستينات كنا نثور ونقول رأينا .. كان الكاتب لديه الأمل والهدف والشاعر لديه الأمل والهدف فكانت الظاهرة .. إذن لتعود تلك الروح وسنرى من جديد نهضة مسرحية عربية شاملة .

ـ هل حققت نضال الأشقر أحلامها .. فى مشوارها الفنى ؟؟


نضال الأشقر

ـ الفنان ثورة دائمة .. يتجدد دائماً .. إذا شعر الفنان أنه قد وصل إلى هذا معناه أنه انتهى .. أنا لا أحب أن أكرر نفسى .. إن همى هو المسرح .. وهو هم لن يهدأ ولن يستكين ..

ـ ماذا يخدم المسرح أكثر .. الغوص فى التراث والتقاليد .. أم الاستفادة بروائع الأدب .. والاستعانة بأدب الغرب ..؟؟

ـ أحب جداً أن أغوص فى التراث والتقاليد .. ومن خلالها أقدم اختياراً جديداً .. ولكنى أيضاً آخذ من الغرب واستعير منه ما يخدم واقعنا .. نريد أن يصير هناك عدالة أكثر وخيراً أكثر .. وعطاء أكثر ..

● وسألتها : نضال الأشقر .. هل تبحرين ضد التيار ..؟! خفت صوتها .. وامتلأت عيناها بمسحة من الحزن وأجابتنى :ـ

ـ نعم أنا أبحر ضد التيار .. فكل هذا الكم من التخلف والتمزق والطائفية التى امتلأ بها عالمنا العربى .. جعلنى أبحر ضد التيار .. كل شىء أصبح بلا معنى .. الكلام ما عاد له معنى .. نسمع كلمات مثل هذا .. هل تعلمى أننى إذا أردت أن أعمل أجد صعوبة فى أن أجد مكاناً أعمل فيه .. إن الأشياء التى نراها مخزية ، ومحزنة أريد . صياغة جديدة لمسرح (حلو) سياسى .. يُثقف ويسلى .. وله موضوع .. إعطنى هذا وسأبحر مع التيار ..

ـ شاركت فى أكثر من مهرجان كان آخرها مهرجان بغداد . والآن ؟ حضرت إلى القاهرة لحضور احتفالات المسرح القومى .. حدثينى عن مشاعرك .

● تحركت من مقعدها .. وجلست بجانبى على الأريكة ومثل طفل فرح بالحديث عما يحبه أجابتنى :ـ

ـ سعيدة أنا جداً لحضورى للقاهرة .. ولحضورى احتفالات المسرح القومى بيوبيله الذهبى .. فبالرغم من كل عوائق المسرح القومى إلا أننى سعدت بسماع أسماء الرواد الذين بنوا المسرح وأوجدوه .. سمعت أسماء لرواد مصريين .. ورواد من الشام ومن لبنان .. هذه هى مصر دائماً أحضانها متسعة للجميع ..

ـ أين السينما فى رحلة نضال الأشقر ..!!

ـ قمت بالتمثيل فى السينما فى لبنان وسوريا ولكنها أعمال فاشلة لا أحب أن أحكى عنها .. أعمالى فى التليفزيون على عكس السينما أعمال جيدة .. ولكننى أتمنى أن أعمل مع يوسف شاهين .. أشعر أن هناك علاقة كيميائية بيننا .. كذلك أتمنى أن أعمل مع توفيق صالح .

ـ ما هى مشاريعك للمستقبل ..؟؟

● ولأول مرة منذ بداية حديثنا تتمهل فى الاجابة وتفكر .. ثم تبتسم وتقول ..

ـ لقد تحقق حلمى فى تكوين فرقة « الممثلون العرب » والعام القادم سننطلق من القاهرة .. لدى الفكرة والكاتب من مصر ولكن لن أخبرك عن العمل بالتحديد فهذا سر لا أستطيع البوح به ولكن الموضوع رقيق والكاتب مسرحى كبير ..

● أتركها مع إحساس بالسعادة لأنها استطاعت أن تحتفظ بشىء ما داخلها دون البوح به .. وهى التى يصعب عليها ذلك كثيراً .. وتستمر فى الحديث متدفقة ..

ـ سنأخذ معنا فى الفرقة ممثلين مصريين .. أيضاً سأقوم بعمل مسرحية عن لبنان أخرجها بنفسى .. أريد أن أعمل انطلاقة نجوب بها فى العالم العربى .. أهتم بإختيار المواضيع الخاصة بالوطن العربى وتهم العالم أيضاً ككل .. فغاية هذه الفرقة أن تحمل حضارة الإنسان العربى إلى العالم بأجمعه ..

ـ نضال الأشقر .. رسائل تلغرافية قصيرة إلى من تريدين إرسالها ..؟

ـ ● رسالة إلى توفيق صالح .. أكرر له تقدير وإعجاب بلا حدود .. فهو صديقى .. وأتمنى العمل معه ..

● رسالة إلى روح الفنان صلاح جاهين الذى حزنت وحزنت مصر وحزن العالم العربى لفقدانه فهو ظاهرة صعب أن تتكرر .. وقد كنت أتمنى رؤيته ولكن الموت كان إليه أسبق .

● رسالة إلى المسرح القومى ومديرته سميحة أيوب .. شكراً على دعوتكم التى أسعدتنى .. وجعلتنى أرى مصر الحبيبة ..

● رسالة إلى المسئولين .. أقول لهم لا تخشونا نحن الفنانين فالفنان (الواعى) يستطيع أن يساعد أكثر من غيره .. دعونا نعمل بحرية أكثر لنقضى على روح الجمود والهبوط فى المسرح العربى .. دعونا نقول ما نريد وننقد كيفما نشاء ففى هذا نفع للدولة !!

● وهكذا كان اللقاء مع نضال الأشقر ملىء بالصراحة والوضوح والمباشرة .. لقاء يؤكد أن الحس الواعى لدى الفنان شىء مهم وأساسى .. لقاء يؤكد أن الفن رسالة سامية يجب أن تصان وأن لا يحملها إلا من هو أمين عليها ...

المسرح فى الجامعة

افتراق الطريق نحو التغيير

حسن عطية

نكاد نزعم ونحن فى مفترق تقييمنا لعروض المسرح الجامعية هذا العام ، ان المسرح فى الجامعة ، هو ايضا قد وصل إلى مفترق طرق ، بين الثبات على ما هو عليه ، تخبطا فى عروض تعتمد على الاختيار العشوائى للنصوص ، والتفسير الزاعق لها ، والتجسيد الابهارى لأفكارها على خشبة المسرح ، استهدافاً للحصول على درع الجامعة أو قناع الجامعات فى المسابقة الختامية . . وبين الحركة لصياغة مسرح يعبر عن قضايا وهموم هذا الجيل الشاب ، المتوتر داخل مساحة انتقال من تلقينية التعليم ما قبل الجامعى ، وعلية الحياة بعد التعليم الجامعى ، فضلا عن توتر علاقته بالواقع الاجتماعى والفكرى المحيط به ، مما يتطلب - بالضرورة - صياغات مسرحية تختلف عن صياغات المسرح المستقر نسبياً ، والمتحقق من خلال وزارة الثقافة أو الفرق التجارية ، ناهيك بالطبع عن الاجتهادات فى المسرح العمالى وعروض مراكز الشباب وغيرها .

هذه الصياغات المسرحية المختلفة تعبيرا فكريا وجماليا ، ما زالت العروض الجامعية عاجزة عن تحقيق تيار تجريبى متميز ، وواضح المعالم فيها ، بحكم تحركها على نفس الطريق التقليدى للمسرح الرسمى والتجارى ، بإدراك خاطىء أنه النموذج الذى يجب أن يُحتذى ، إلى جانب أنه بالفعل هو النموذج الذى تعرف عليه ، عبر شاشات التليفزيون عاشقة الاسفاف الفنى ، والابتعاد الفكرى عن قضايا الواقع ومشاكله فى عروض المسرح التجارى المنقولة عبر أثيرها ، وأيضاً من خلال المسرح الرسمى عاشق الإبهار والبذخ المادى الثرى يغطى عجزاً حقيقياً فى التصدى لحركة الواقع والكشف عن القوانين الموضوعية التى تحكمه ، والقيام بالدور الحقيقى للفن كمحرك للوعى والتغيير ، لكن للأسف ، لا يعرف شبابنا سوى (حالة حب) التليفزيونية المكرورة ، و (ايزيس) الرسمية المتسللة إلى كل أجهزة وزارة الثقافة ، حاصلة على كل الأنصبة - وليس نصيب الأسد فقط - على مسارحها ، بدءاً من كيان إنتاجى وهمى داخل وزارة الثقافة ، منح (ايزيس - مطاوع) خشبة المسرح القومى وأكثر من مائتى ألف جنيه - فى أقل تقدير لها - عوق بعد عرضها ، عروض هيئة المسرح كلها ، وصولا إلى (ايزيس - ممدوح طنطاوى) التى حصلت ، بعرض هزيل (مرقع) بالاستعراضات ، على خشبة البالون على أكثر من مائة ألف جنيه - فى أقل تقدير أيضاً - وعوق ذلك العرض أيضاً حركة المسرح الإقليمى داخل جهاز الثقافة الجماهيرية ، وأدى إلى إلغاء المهرجان السنوى لفرق قصور وبيوت الثقافة والفرق القومية التى نجحت فى العام الماضى أن تقيم مهرجانا يستمر نحو ثلاثمائة ليلة ، لكننا عندما نتورط لا نستطيع أن نتراجع ، وعندما نبتعد بمسرحنا عن واقعه نسقط بالقطع فى الإبهار الذى يعمى أبصارنا عن الحقيقة المرة .

الحلاج والأفكار المستوردة

رغم أهمية اشتراك جامعة الأزهر بعرض مسرحى فى مهرجان الجامعات للمسرح هذا العام ، وكل عام ، وقدرتها على تثبيت هذا الاشتراك ، فى مواجهة تحديات التخلف المحيطة بها ، والتى أجبرت جامعات (علمانية) !! أخرى على التراجع وعدم التعبير عن نفسها مسرحياً مثل جامعتى المنيا وأسيوط ، إلا أن ذلك الاشتراك السنوى ، الذى نسعد به ونصر عليه ، لابد له من الترشيد والتوجيه الصحيح ، فالقضية ليست مجرد (اشتراك) فقط ولكن فى (قيمة) هذا الاشتراك ، وقدرته على التأثير داخل الجامعة ذاتها ، وبين جامعات مصر بوجه أشمل ، فخلال السنوات العشر الأخيرة ، لم تستطع جامعة الأزهر بعروضها المسرحية أن تتخطى حدود ذيل القائمة ، مرتفعة قليلا إلى منتصف القائمة ، دائما هى فى الذيل !! حقيقة مرة ، لكنها حقيقة ، تتطلب إعادة النظر ، استمرارا للمسيرة ، فى اختيار النصوص الملائمة - وهى بالطبع مهمة صعبة لاشتراط الجامعة أن يكون العرض (رجاليا) لا فتاة فيه - وفى تكوين الفرق الشبابية المدركة لماهية الفن المسرحى ، ونوعية المخرج الواعى (المعلم) لهذه الفرق بتلك الماهية ، وكيفية الفهم الصحيح لقضية التعبير الفكرى الجمالى بالمسرح ، لكن أن يأتى ممثل بغرفة الشرقية المسرحية التابعة للثقافة الجماهيرية ، ممثل أجاد فى بعض الأدوار التى شاهدتها له ، لكنه لا يملك موهبة الإخراج وقدراته وأدواته ، فيختار « مأساة الحلاج » لكلية اللغة العربية بالزقازيق ، وهى التى اختارتها اللجنة الداخلية لتمثل بعرضها جامعة الأزهر ، اختياراً بالقياس للعروض الهزيلة الأخرى ، يختار « محمد عمر متولى » نص صلاح عبد الصبور الشعرى ، ليهشم شاعريته ، ويقحم عليه رؤية من خارجه ، أقسم إنها الرؤية الوحيدة التى رأيتها أو التى سأراها لهذا النص ، رؤية ترى أن حلاج عبد الصبور يستحق القتل ، فقد أودت به إليه الأفكار المستوردة !!! . . هكذا تنقلب المسرحية على عقبيها ، ويتقلقل عبد الصبور فى قبره ، فيصبح الحلاج مداناً ، وقتلته أبرياء ، ويسقط العمل كله مهتزا بين تلك الرؤية المقحمة عليه ، والمعلنة علينا صوتيا قبيل رؤيتنا للعرض ، وبين بنية العرض ذاته كأفكار وصياغة نصية . ولا يبقى فى النهاية سوى التأكيد على صورة إعادة النظر فى التعامل مع المسرح داخل جامعة الأزهر ، فنحن أحوج اليه واليها ، دون أن تصبح المسألة مجرد تواجد بالوظيفة فقط .

سينما أو نطة بالأمريكانى

وككيان له طبيعة خاصة من حيث نوعية وطبيعة الدراسة به ، والانتماء الاجتماعى والفكرى لطلابه ، وارتباطه بالمؤسسات المشكلة لحركته ، تدخل الجامعة الامريكية مشتركة هذا العام فى حركة المسرح بجامعات مصر ومسابقته السنوية ، وهى المرة الثانية التى تدخل فيها هذه المسابقة المهرجانية ، فقد اشتركت العام الماضى بعرض « بكالوريوس فى حكم الشعوب » لعلى سالم ، ثم هذا العام بعرض « سيما أونطه »



من مسرحية العادلون

لنعمان عاشور ، وهما عرضان يختاران نصيبها من أعمال كاتبين متميزين فى الحياة المسرحية المصرية ، وارتبطا بحركة الواقع المصرى فى الستينات ، انشغل فيها نعمان بالكشف عن الاحتلال الطبقى فى حركة هذا الواقع ، بينما انشغل على سالم بالكشف عن الاحتلال الادارى فيه ، واختيار الجامعة الامريكية لهذين الكاتبين انما يدل دلالة واضحة على إدراكها للدور الهام لها ، وللمسرح فى الكشف عن حركة الواقع ، سواء حددت هذا الدور بأنه يعمل على « توضيح انتماء الجامعة لجو الحياة الثقافية فى القاهرة » ، كما قال « والتر ايسلنك » مخرج المسرح بالجامعة ، أو كان لها دور اختراقى آخر ، فإن العرضين يثيران التساؤل حول الاختيار ومنظور التقديم ، ويكشف عرض على سالم (بكالوريوس فى حكم الشعوب) أن قضية العرض الاساسية هى السخرية من القادة الأفارقة الذين يجهلون ماهية الحكم ، ولا يفهمون الديمقراطية بمفهومها الغربى ، ومعاهدها العلمية الأوربية ، هذا دون التنازل عن الفكرة التى قام عليها الفصل الأول من نص على سالم ، والقائلة بأن ثورة يوليو ما هى الا انقلاب قام به تلامذة صغار فى المدرسة العسكرية ، وأن كل خيوطه صنعتها وحركتها العقلية الغربية ، ترديداً لمزاعم (مايلزكوبلاند) رجل المخابرات الأمريكى السابق فى كتابه (لعبة الأمم) .

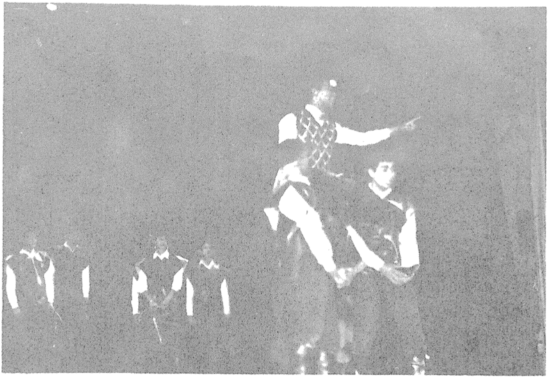
أما عرض هذا العام (سيبا أونطه) ، وهو ليس أجود نصوص نعمان عاشور ، والداعى فى بداية الستينات ، ؛ لتأميم صناعة السينما ، إتساقا مع الدعوات التى سادت المجتمع ونظامه وقتذاك لتحقيق بعض الخطوات على الطريق نحو الاشتراكية ، ولكن ماذا يعنى اليوم . ـ ومن داخل الجامعة الامريكية ـ أن تبرز دعوة للتأميم ، وفى مجال السينما كصناعة وثقافةووسيلة اتصال جماهيرية فى أيدى من هم ضد إنتزاع ما نهبوه وينهبونه ، ومن ثم فإن دعوة الجامعة الأمريكية نبهت فى عرض لا يؤمن أصحابه به ، بدءاً من المخرج « محمود اللوزى » عضو هيئة التدريس بالجامعة ، والذى صاغ اخراجه بشكل مدرسى ، وصولاً إلى مجموعة الممثلين به ، والذين قدموا صورة سياحية كاريكاتورية للسينما المصرية ، دونما تعميق فى قضيتها الحقيقية ، وإن كان ذلك لا يلغى وجود طاقات تمثيلية مثل رامز الياس ونجوى حسين وبطرس غالى وماجدة بركات وعمرو سليمان ، لكن الطاقات التمثيلية وحدها لا تصنع فناً مسرحياً جيداً .

العادلون فى عين شمس

يختار المخرج المجتهد « ياسر على ماهر » نص البيركامو « العادلون » ليعده ويخرجه ويصعد به ممثلاً جامعة عين شمس ، فى محاولة شابة وطموحة لعرض الجانب الإنسانى من القضية الفلسطينية ، فهو يختار نصاً سعى صاحبه لمناقشة قضية ميتافيزيقا التمرد الإنسانى ، من خلال موقف لمجموعة من الثوار ـ الروس فى النص الأصلى ـ يواجهون موقفاً عملياً ، يكشف عن علاقة فكرة الثورة بوسائلها ، هل يمكن للفكرة الثورية التى لا تستطيع أن تقتل أطفال الطاغية ، أن تستحق أن يقتل من أجلها الثوار ذلك الطاغية ؟ . . ومن ثم يتردد الثائر فى البداية عن تحقيق فكرة الخلاص من الطاغية بقتله ، لوجود أطفال معه ، لكنه يقدم على تلك الفكرة فى المرة الثانية ، ويسجن ، ويشنق بإدراك واع بأن « الموت فى سبيل الفكرة هو الطريقة الوحيدة لنكون على مستوى الفكرة » ، وهو الهدف الذى دعاه فريق العرض ، وصدر به برنامجه ، وسار على نهجه المخرج فى صياغته لذلك العرض الجيد ، الذى سعى عبره لتأكيد أن الثورة الفلسطينية هى جزء أصيل فى حركة الثورة العالمية ، وأن الحصار المحيط بها هو جزء من حصار تلك الثورةالأم فى كل زمان ومكان ، وقد استخدم فى الديكورالذى صممته ونفذته نغم الدويرى ، خلفية أساسية (بانورامية خلفية) لوجود الثوار ومناقشاتهم واطلالهم على العالم المحيط بهم ، وهى خلفية تتناثر عليها ظلال الموت ، مستوحاة من لوحة بيكاسو الشهيرة (الجرنيكا) ـ بالطبع مع الفارق الضخم بينهما ـ مع وجود مباشر لخريطة فلسطين المحتلة على مائدة المناقشات ، للتأكيد على علاقة ما يحدث أمامنا بالقضية الفلسطينية ، وهو الشىء الذى عاب الإعداد الجيد لياسر ماهر ، حيث جاءت الإشارة إلى القضية من خارج النص ، لا من داخله ، فضلا عن أن صياغته الإخراجية للعرض جاءت أقل من جودة إعداده للنص ، فبدت الحركة على المسرح أفقية وحادة دائما ، إلى جانب عدم تدريبه لممثليه ، على الأداء غير الزاعق ، فى عرض يناقش قضية الوجه الآخر . للعنف الثورى ، وإن كان ذلك لا يلغى من ضرورة تحية هذا الاتجاه المحمود لمجموعة العرض ومخرجه ، فى طرح القضايا المصيرية ، والجرأة فى مناقشتها ، كما تشير إلى بروز طاقات جيدة لمصطفى يوسف وطارق الدويرى وشعبان حلمى ، وعبير لطفى تلك الفتاة القادرة على أن تصبح شيئا متميزاً فى الحياة المسرحية الجامعية ، لو مزجت الجرأة بالفهم الواعى بدورها بالتلوين الصوتى والحركى المطلوب حسب كل لحظة درامية .

شمسون ودليلة

داخل مساحة مكانية ، صمم موجوداتها وائل شاكر ، مجسداً على المسرح ، عربة ملتصقة بالأرض بعد أن أفسدت عجلاتها ، ترتفع فوقها قبة المسجد الأقصى ، ويحيط بمن فيها وحولها سور من الأسلاك الشائكة ، يفصل بينها وبيننا ، ليضعنا شهودا على ما يحدث من خارجها . . داخل تلك المساحة يصيغ هشام جمعة عرضه « شمشون ودليلة » للشاعر المسرحى الفلسطينى معين بسيسو ، مناقشا من خلاله قضية تلك الثورة المحاصرة داخل أرضها ـ وخارجها أيضا :ـ متتبعا حركة الواقع الفلسطينى فى مواجهة الغاضب : شمشون العصرى ، ذلك الصهيونى المتباهى بقوته ، مقابل هزيمة الداخل ، وسرقة الأرض ، وجعجعة العرب الكلامية ، وتشتت الثوار تحت



من مسرحية مشعلو الحرائق

مشعلو الحرائق

أعلام وشعارات مختلفة ، لكن رغم مرارة ما يحدث ، فهناك ايمان كامل بظهور دليلة عصرية ، فتاة فلسطينية بسيطة ، (ريم) قلب الثورة المتفجر الباحث عن طفل ضاع منها فى زمن الخروج من يافا عنوة ، لكنها تؤمن بأنها ستجد يوما ، وسط الثورة كما تؤمن بأن حركة شمشون المرتعبة على مدفعه ، هى دوار طاحون ، سيسقط حتما يوما ما به .. ومع طموح هذا العرض ونبل أهداف مقدميه ، إلا أن مخرجه لم يستطع فك التداخل بين الرمز الشعرى والرمز الدرامى على المسرح ، فضلا عن محاولته خلق حركة على المسرح ليست نابعة من (معنى) الكلمات ، بقدر ما هى تابعة ـ للصورة التشكيلية ، التى تضافرت مع الرمزية الشعرية لتزيد الأمر غموضاً ، وتظلل المعنى الثورى بظلال تحجبه عن جمهوره ، هذا إلى جانب عدم قدرة الفريق الضخم من شباب العرض على القيام بدوره (التشكيلى) داخل نسيج العمل ، ولم تستطع الإمكانيات الشابة أن تبرز وسط عرض صاخب بالذخيرة الحية ، باستثناء علاء الحريرى وآن التركى ونيفين خليفة .

وبفهم متميز للتجريب فى المسرح الجامعى ، ابتعاداً عن النمط السائد خارجه ، والمقلد داخله يقدم فريق كلية آداب القاهرة ، عرضه المتميز « مشعلو الحرائق » الذى استطاع أن يصعد به للمركز الأول على مستوى الجامعة ، والمركز الأول فى المستوى الاول لجامعات مصر ـ وجاء فى المركز الثانى بالمستوى الأول عرض جامعة طنطا « يا طالع الشجرة » ـ لقد قدم عرض القاهرة نموذجاً واعياً بماهية المسرح فى الجامعة ، قدرة على ملامسة القضايا الحية دون زعيق أو ضجيج ، ووعى بفن المسرح ودور الحركة الإنسانية الجمالية داخله ، وادراك أن التصدى لقضايا الواقع لا تعنى التعلق بسطحه ، وإنما التوجه لإعماقه ، لذا فعندما يختار نص ماكس فريش ، ويعده ويخرجه الشاب أحمد مختار ، فى أول تجربة احترافية له ، تكشف عن موهبته الإخراجية المتميزة فى الاختيار والاعداد والتفسير والصياغة على خشبة المسرح ببساطة عميقة ، وبتحريك مدروس لممثليه ، يكشف به عن سلوك ذلك البورجوازى الفردى ، المتحصن بشروره وجرمه داخل بيته ، تاركا المجتمع حوله يتساقط ويحترق ، ما دام ذلك الحريق بعيداً عن بيته ومصنعه وحياته الفردية ، متناسيا أو غافلا عن حقيقة علاقته بالمجتمع ودوره فيه ، بل ايوائه لمشعلى الحرائق داخل بيته .

ولقد فجر هذا العرض قدرات ممثليه وبخاصة أشرف عز الدين وعبير فوزى ومحمد البكرى وأيضاً عز الفيومى وياسمين عبد الهادى وسامى خاطر ، ومجموعة الكورس التى حركها العرض لتلعب دوراً تجسيدياً وتعليقياً فكريا وجماليا ، ساعده تشكيليا الاعتماد على صراع الأحمر والأبيض والأسود فى ثياب مجموعة العرض بأكملها ، والتى صممتها ببساطة وذكاء عبله كامل ، متحركين داخل مساحة لم تزدحم بشىء ، مجرد مستويات قليلة فى العمق ، تتناثر عليها بصفة مقاعد ، ثم مجموعة من المناضد الصغيرة تتجمع مشكلة منضدة كبرى فى نهاية العرض ، وقد صمم الديكور أسامة عبد التواب ، تاركا بذلك للمخرج مساحة فراغية كبرى منح فيها عرضه تشكيلات حركية بالغة الدلالة فكريا وجماليا .

ختاما نكرر تلمسنا لوصول المسرح فى جامعتنا إلى مفترق طرق ، أحدهما يؤدى إلى السقوط فى النمط السائد الزاعق بالقضايا ، المتكأكىء أمامنا خاطبا فينا بالشعارات والأناشيد المتمسحة بالوطن ، والآخر مؤدى إلى التعبير الصادق عن نبض هذا الشباب ، واقتحامه للمجهول ، وتلمسه لجوهر قضاياه ، والمدرك أن الفن هو التعبير الجميل عن الرؤية الصادقة لقضايا المجتمع ، وهو طريق أصعب من الأول ، لكنه المطلوب ، فمن سيحقق فى المستقبل ذلك المطلوب ؟ فى ظل تيارات مناوئة ومناخ متخثر داخل جامعاتنا ؟.

متابعات مسرحية

« راكبو البحر » من دبلن إلى رمسيس

د. نهاد صليحة

وسط أمواج الضجيج وهدير الزحام فى شارع رمسيس تقف جزيرة صغيرة إسمها مسرح الغرفة ، إذا التجأت إليها لفتك أمواج من نوع آخر ، وتردد فى جنبات سمعك وقلبك هدير البحر ، وحسبت نفسك لوهلة واحدا من سكان تلك الجزر البعيدة المتناثرة فى المحيط قرب الشاطىء الغربى الأقصى لأيرلنده — جزر (آران) .

فمسرح الغرفة دائم التجدد والحيوية ، قد اختار أن يقدم لنا هذا الأسبوع واحدة من أرق وأعنف المسرحيات العالمية ذات الفصل الواحد هى مسرحية « راكبو البحر » للكاتب المسرحى الأيرلندى (جون ميلينجتون سينج) ، الذى يرتبط اسمه بالحركة المسرحية الأيرلندية فى أوائل هذا القرن — تلك الحركة التى حاولت أن تبعث الروح القومية عن طريق الفن المسرحى ، وأن تجد الهوية الحقيقية للمسرح الأيرلندى عن طريق العودة إلى الجذور ، وإلى واقع الحياة الشعبية فى أنقى صورة ، بعيداً عن تقنيات وشكليات المسرح الأوروبى المتدهور فى القرن التاسع عشر ، فاقتربت من روح الدراما الحقيقية فى عصور ازدهارها ، وحققت المعادلة الصعبة بين المحلية والعالمية ، وحولت الواقع المحلى الشعبى الذى صورته فى أدق تفصيلاته العادية اليومية ، إلى أنماط استعارية شعرية ، تعبر عن ملامح وجوهر الواقع الإنسانى فى كل زمان ومكان . والقارىء الذى يريد أن يعرف المزيد عن هذه الحركة المسرحية يستطيع أن يرجع إلى كتاب دراسات فى الأدب المسرحى للدكتور سمير سرحان أو إلى كتاب الحركة الدرامية الأيرلنديه للكاتبة (أونا إليس — فرمور) . ويعتبر (سينج)أبرز كتاب هذه الحركة وأهمهم إذ أنه الوحيد بينهم الذى أنتج مسرحاً باقياً ، يطبق عمليا وبصورة درامية حية التصورات والنظريات التى طرحها أبو هذه الحركة المسرحية الشاعر (وليام بطلمييتس) .

لقداستطاع(سينج أن يتوصل إلى روح المسرح الشعبى الحقيقى — المحلى/العالمى الدلالة — حين اكتشف أن المسرح الواقعى الذى يتخذ مادته حياة البسطاء وصراعاتهم ويستوحى أنماطه ولغتـه من واقعهم لا يتنـافى مـع المسرح الشعرى الذى ارتبط فى النظرة الكلاسيكية والرومانسية معا بالتاريخ والأسطورة من ناحية ، وبالملوك والأمراء والأبطال من ناحية أخرى ، وباللغة المتسامية عن لغة الحياة اليومية من ناحية ثالثة . لقد وجد سينج فى لغة الفلاحين والصيادين الأيرلنديين لغة حية ، تحفل بالصور والإيقاعات الفطرية — لغة لم تفسدها آليات الحضارة الحديثة بميلها إلى التنميط والتسطيح والكليشيهات . واستطاع من خلال هذه اللغة ، أن يخلق مسرحاً واقعياً شعبياً شعريا — مأساوياً كان أم كوميديا .

إن معادلة الواقعية — الشعرية ، والمحلية — العالمية كانت الإنجاز الكبير الذى حققه سينج للمسرح الأيرلندى ، وهى معادلة جديرة بأن يتأملها ويهتدى بها كل مَنْ يطمح إلى خلق مسرح ذى هوية مصرية خالصة ، لا تنغلق على نفسها فى نهاية الأمر . ومفتاح المعادلة هو تحويل الواقع المحلى فى تفصيلاته وجزئياته إلى إستعارة متكاملة ، لموقف دائم التكرار فى وجدان البشرية . فإذا كان المسرح . الواقعى الصرف (النثرى — التحليلى النزعة) هو « تشبيه » فنى للواقع الحياتى (فى زمان ومكان بعينهما) ينيره ويبرز طبيعته ، فإن المسرح الشعرى الحق ليس مجرد مسرح اللغة الفصحى الأوزان والتاريخ والأسطورة — بل هو مسرح يحول الواقع الوقتى المعروض إلى استعارة شعرية ذات دلالات غنية تحيل الواقع المحدود إلى صورة لاحتمال أبدى قائم فى التجربة الإنسانية أو — إذا توخينا الدقة — فى ذلك الجزء من التجربة الإنسانية الذى أسماه الكاتب الألمانى ارنست تولار « بالمحيط التراجيدى للوجود الإنسانى » — ذلك المحيط الذى تحكمه مفارقة الحياة والموت — تلك المفارقة التى تظل دائما أبداً خارج حدود الفعل الإنسانى الإرادى الصرف — وبالتالى خارج حدود المتغيرات المحلية والتاريخية .

لقد كان المخرج الشاب « سيد خاطر » شديد الجرأة حين اختار هذا النص العالمى البالغ الصعوبة ، ليقدمه فى أول تجربة إخراجية له ، وهى جرأة تحسب له لا عليه — فالمسرح مغامرة ومخاطرة أولاً وأخيراًوصعوبة النص الذى اختاره سيد خاطر ، تكمن إلى حد كبير فى تركيبته الموسيقية المرهفة وفى إيقاع التكثيف الشعورى شديد الحساسية ، الذى يتطلب من المخرج



من مسرحية راكبو البحر



من مسرحية راكبو البحر

جهداً كبيراً لضبطه ــ وذلك رغم واقعية النص الشديدة في تصوير الشخصيات والمكان . فالمسرحية تصور يوماً في حياة أسرة ايرلندية بسيطة من الصيادين ، الذين يعيشون بجوار البحر ويتعاملون معه يومياً ، وترتبط حياتهم وأرزاقهم بـه على المستوى الواقعي ارتباطاً مصيرياً . ولكن (سينج) يخلق موقفاً درامياً ، يكثف هذه العلاقة الواقعية ، بحيث تصبح علاقة الأسرة بالبحر إستعارة مجسدة لعلاقة الإنسان بالقدر . والموقف الدرامى ، الذى تنبت منه المسرحية ، يقوم على صراع بسيط وواضح بين الحياة المتمثلة في الأم ــ واهبة الحياة في الأسرة ــ وفي ابنتيها ، وبين الموت متمثلاً في البحر الذى يبتلع في أعماقه ستة من رجال هذه الأسرة ، أما الحدث الدرامى فهو حركة متوترة متصاعدة بين طرفي الصراع ، تبدأ على المستوى الواقعي بالخوف من الموت ، وتنتهي بحدوثه ، وتبدأ على المستوى النفسي برفض الموت ومقاومته وتنتهي بقبوله . وحركة الحدث الدرامى تمضى في ثلاثة مراحل (أو حركات موسيقية متتالية) تعتمد على مبدأ التكرار مع توسيع حقل الدلالة وتنتهي بمفارقة جوهرها التصالح مع حركة الكون ــ التي هي حركة الأمواج المتلاطمة بين شاطئي الحياة والموت .

أما المرحلة الأولى من المسرحية ، فتعرض لنا القوى المشتبكة في الصراع وهي ١ - غريزة البقاء متمثلة في الأم التي تكمن في غرفتها ، تتشبث بأمل عودة ابنها ، الذى تناثرت الشائعات حول غرقه وفي الإبنتين اللتين تمارسان الأنشطة اليومية العادية ، من نسج وطهو ــ تلك الأنشطة التي تضمن استمرار الإنسان .
٢ - قوة الموت متمثلة في البحر ، الذى ألقى بجثة إلى شاطىء بعيد في الشمال يتخوف الجميع من أن تكون جثة الإبن الغائب ــ
٣ - قوة الدين باعتباره عنصر تقنين وتبرير وتفسير للحياة والموت ، وفق قوانين العدل (العقاب والثواب) كما يفهمها الإنسان ، وهذه القوة تتمثل في رجل الدين ، الذى تتحدث عنه الشقيقتان كثيراً في البداية ، ولكنه لا يظهر أبداً في المسرحية . أما النغمة الشعورية السائدة في هذا الجزء الأول فهي نغمة تتأرجح بين الخوف والرجاء وتنتهي هذه الحركة بأن يتحقق الخوف وينــدحر الرجاء ــ إذ تصل إلى الأسرة ملابس الغريق وتدرك أنه الإبن الغائب . وهكذا تنتهي الحركة الأولى إلى تأكيد صراع الموت والحياة بعيداً عن قوانين العدل المتمثلة في الدين وإلى انتصار الموت . وفي الحركة الثانية تظهر الأم لتبدأ جولة جديدة في صراعها مع البحر ، إذ يصر الابن الوحيد الباقي على ركوب البحر طلباً للرزق ــ أي لاستمرار الحياة ـ وتصر هي على أن تبقيه في البيت ، رغم تأكيد القس لابنتيها أن الله لا يمكن أن يقسو عليها ويحرمها من الأبن الوحيد الذى تبقى لها . وفي هذه الحركة يكتسب البحر دلالات جديدة إذ لا يظل قوة تدمير فقط وإنما تتأكد حقيقتة كقوة عطاء أيضا . والنغمة الشعورية التي تسود هذه المرحلة هي الثورة والاحتجاج . ولكن الاحتجاج لا يفضى إلى شيء إذ تنتهي هذه المرحلة من الحدث بأن يكسب البحر جولة أخرى حين يعود بعض الصيادين حاملين جثة الأبن الثاني الذى غرق على مشارف من الشاطىء حين اصطدمت سفينته بأحد الصخور .

أما الحركة الثالثة والنهائية ، فتبدأ بالحزن المفجع ، الذى يفضى إلى يأس قانط ، ثم إلى مصالحة وتقبل هادىء ، وتنتهي باستمرار الحياة متمثلة في الأنشطة الإنسانية البسيطة من نسج ملابس وطهو طعام ــ أنشطة البقاء . وفي هذه الحركة تدرك الأم باعتبارها رمزاً للحياة ، أن الموت ليس عقوبة يمكن درؤ ها بالصلاة ، أو أن نثور عليها إذا أصابت بريئاً لم يرتكب إثما ــ بل هو جزء لا يتجزأ من الحياة ، ينبغي أن نقبله دون خوف أو ثورة أو رجاء أو تبرير أخلاقي أو عقلاني . ويتجسد هذا القبول حين يتحد الماء المقدس الذى تنثره الأم على جثة ابنها بماء البحر الذى يبلله .

وقد وفق « سيد خاطر » بالتعاون مع مصممة الديكور « وفاء حليم » إلى ترجمة هذا النص الصعب البسيط في آن واحد لى رؤية تشكيلية ناطقة لا يعيبها سوى بعض الهنات التى حاول المخرج أن يعالجها في العروض التالية مثل لون الفرن الأبيض وكعكة الورق المقوى الفكاهية . ولكنها حتى في العرض الأول كانت هنات بسيطة سرعان ما ذابت في ثنايا الرؤية العامة الجيدة التي تقوم على مبدأ المفارقات اللونية الحادة لإبراز مفارقات النص . فجدران الغرفة السوداء التي تناثرت عليها شباك الصيد البيضاء جنباً إلى جنب مع ألواح الخشب البيضاء التي استحضرتها الأم لتصنع تابوتا لابنها الغريق والتي استندت إلى الحوائط إلى جانب شماعة الملابس العادية ، التي تحمل ملابس بيضاء وحمراء وسوداء خلقت مفارقة لونية « واضحة » أكدت مفارقة الحياة والموت في النص . كذلك ساعد النول اليدوى والفرن والأثاث الخشبي البسيط والسلال المتناثرة على الإيحاء بالإطار الواقعي للحدث الدرامى دون إغفال البعد الإستعارى . وكان لاستخدام هدير البحر بصورة دائمة ــ يخفت ثم يعلو ليخفت مرة أخرى ــ كخلفية سمعية للأحداث أثر فعال في تأكيد وجود البحر الدائم داخل المنزل الصغير كقوة أساسية في الصراع ، فكان مثل القس الذى لا يظهر أبدا غائباً حاضراً داخل البيت الريفي طول العرض . وأبرز سيد خاطر بذكاء حساس ، الألوان الثلاثة التي يلح عليها سينج في نسيج المسرحية اللغوى ــ وهي الأسود والأحمر والرمادى ، فالأسود هو الموت ورداء الأم وجدران الحجرة ، والأحمر هو لون الحياة ونار الفرن ولون الفرس التي سيبيعها الابن للارتزاق في السوق البعيد ، وهو لون خيوط النسيج على النول اليدوى . والرمادى هو لون البحر المربد وقميص الابن الغارق وشال الأم وشعرها . ثم أضاف سيد خاطر لمسة ذكية من عنده لتأكيد مفارقة الحياة والموت حين غطى جثة الابن في الحركة الثالثة من المسرحية بوشاح أحمر قان ، بينما كانت الأم تنثر عليه الماء المقدس كرمز للمصالحة ــ أو قبول مفارقة الحياة والموت .

واستعان « سيد خاطر » بشباب مسرح الغرفة المخلص الواعد فأكدت « عايدة فهمى » موهبتها الأصيلة التى تؤهلها لأن تصبح بصوتها وحضورها المسرحى القوى سميحة أيوب المستقبل وشارك الجميع ــ نبيلة حسن ونجاة على وجمال غنيم وعادل على وعواطف عبده ــ في تقديم عرض جيد سلس دون ابهار أ مبالغات أدائية .



الثلاث ورقات
والميلاد المرتقب

فاضل الاسود

فى فترة من الوقت ـ هى بالحساب ـ خارج نطاق الزمن ، وفوق رقعة مكانيه ـ من الفضاء المسرحى لا تظلله سوى السماوات العُلى مثبتة فيها أدوات الأضاءه المسرحية وكأنها مثل شموس آفلة ونجمات خابية ، أضناها طول المسير . يقدم الفنان (رأفت الدويرى) لعبته المسرحية الجديدة (الثلاث ورقات) . وهو العرض الحالى لمسرح الطليعة ، والذى رغم كل المعوقات والمشكلات مازال قادرا وبإصرار على مواصلة التنفس والبقاء حتى الآن على قيد الحياة ، بفضل شريان يمتد من الفنان (سمير العصفورى) إلى كل فنانى ذلك المسرح العنيد . وهو شريان يتدفق بالبقية الباقية من روح التمرد والمقاومة . رافضا لذلك الموت الهادىء والبطىء والذى شمل جوانب كثيرة من حياتنا الثقافية والفنية .

وحيث يقدم المخرج المؤلف (رأفت الدويرى) ـ والذى أمتعنا من قبل بولادة متعسرة وقطة بسبعة أرواح وغيرها ـ مقتحما الصعاب متخطيا المشكلات . وهو يعود مرة أخرى بحثا عن ميلاد جديد ومرتقب ، وولادة مأمولة طال انتظارها حتى بات ذلك الانتظار ثقيلا وبطيئا . وكأنه انتظار لمن لايأتى أبدا .

وحتى لانتعسف فى الحكم بالقول المتسرع . الخلاص الحقيقى والمرتقب لدى أبطال (الدويرى) لا يأتى إليهم كحل سحرى يسقط فوق رءوسهم من السماء . وهو أيضا لايأتى إليهم عرضا أو مفاجئا مثل صدفة عمياء . ولكنه خلاص داخلى كامن على مستوى الشخصيه . وهو يتبرعم وينمو من طيات النفس ، ويتخلق من بين أرحام الشخصيات المسرحيه ذاتها . وهو خلاص شخصى وذاتى على مستوى أطراف الصراع وقوى الفعل ورد الفعل . ولذلك فإن مسرح الدويرى يتسم عادة بالبساطة وهذه البساطة تتلخص حول بساطة الشكل وبساطة الشخصيات ـ حيث يصبح الكون بمشكلاته ـ على تنوعها ـ والعالم بأسره بكل ما يصطرع فيه من قضايا وتفاعلات وهموم مختزلا ومركزا فى زوجين من البشر فقط . أو يمثل بأقل عدد ممكن من الشخوص ممن تحمل على أكتافها عبء الصراع واللعبة المسرحية . ذلك أن مشكلة الشخصية المسرحية لدى (الدويرى) ـ من خلال أفعالها وكذا انفعالاتها لا تتحدد من خلال شبكة الواقع الخارجى المعاش والمباشر فقط . بل أنها تعانى كذلك من داخلها ومن خلال ما يدور بعقل وتفكير ومشاعر تلك الشخصيه بقدر ما تستطيع أن تعكس لنا من هموم . فهى إذن شخصية تعانى بأكثر مما تفعل وترد بقدر ما تفعل وربما بأكثر مما يتوقع منها .

ومن هنا يكون المخاض الطويل وحالة الحمل المستمر والأيدى . وإذا كانت رؤية العالم لدى (الدويرى) تختزل فى أقل عدد ممكن من الشخوص المسرحية ، فإن الحدث المسرحى لديه أيضا هو حدث بالغ القصر مثل شهقة الهواء أو خفقة القلب والتماع الشهاب . لكنه حدث بالغ الكثافة شديد التركيز حتى صار مثل قطرة العسل التى كانت فى الأصل رحيقا لعشرات الورود والأزهار . غير أن ذلك النهج المتداخل من البناء المسرحى والذى يعتمد على عشرات المستدعيات والهواجس والذكريات وكذا الأحلام والتخيلات . . إلخ ، والذى يعكس بالطبع ـ مكابدة ومشقة ـ حقيقية وصعبة ـ لابد أن يكون قد عاناها وعانى منها المؤلف من قبل أن يبدأ حتى فى الكتابة . وهى معاناة تنعكس بشكل تلقائى ومباشر على نفسية المشاهد ـ وها هو الثمن ـ والمقابل ـ الذى يشترى به المتلقى متعة مشاهدة العرض فلا يوجد مكان فى مسارح اليوم لذلك المشاهد المجانى ولا للمؤلف صاحب العطايا والمنح ، وعلى المشاهد أن يكابد نفس القدر من المشقة والانفعال أثناء قيامه بدوره الضرورى فى عملية التلقى . فالفهم والإدراك من جانبه هو الطرف الأخر والمكمل لكل عملية تواصل . ورغم القصر البالغ لذلك الحدث المسرحى عند الفنان (رأفت الدويرى) فإنه حدث مركب من عشرات وربما مئات اللحظات النفسية والشعورية .

فهو يلجأ إلى تكسير الزمن جذاذات وشظايا متناهية الصغر ـ من الثوانى واللحظات القلقة ـ والمشحونة بالكوابيس والاحلام والمتفجرة بالآمال والهواجس . وهذه اللحظات لا تنتظم فى سياق متوال ـ كما نعرف من العرض ـ ولكنها تترى على عقل ووجدان الشخصية . وهى تتداخل وتتزاحم بعضها من فوق بعض . ويحكم سياق إنزلاقها إلى عقل الشخصية وظهورها إلى حيز المساحة المسرحية تلك اللحظة الشعورية المناسبة فقط .

وهذا التوالى فى سياق الأحداث أشبه ما يكون بطريقة تيار الوعى فى الرواية . أو مثل وسيلة المونتاج السينمائى فى ربط وتركيب المشاهد السينمائية على الشاشة .

وأحداث بهذا القدر من التركيب والصياغة والتعقيد تجعل من النص المسرحى أشبه بطبقات جيولوجية تتراكم من فوق بعضها . ومن طبيعة هذا التراكم أن ينشأ لدى المتفرج حالة شعورية ومزاجا نفسيا أو مناخاً عاماً . فهو مسرح حالة أو جو بأكثر مما يكون مسرح حدث وفعل . وهذا النوع من المسرح يتطلب وعياً شديد التمرس وقدرا عاليا من التمكن الحرفى من جانب المؤلف . ذلك أن (الأزمة) داخل العمل المسرحى لا تنشأ من خلال صراع الشخصيات أو تناقض وتعارض إراداتها ، ولكنها أزمة داخلية على مستوى الإدراك . والفعل . ويتم التعرف عليها واكتشافها بواسطة الشخصية نفسها . ومن أعماقها الدفينة تطفو مفردات

المشكلة . وهى تبرز بالحاح حينا وتخفت أو تتوارى أحيانا أخرى .

وهى أيضا مشكلة مزمنة وممتدة لدى الشخصية من قبل حتى أن يبدأ العرض . حيث تلاحظ أن (محروس) الفنان لطفى لبيب قد رمى بالقفاز فى وجوه المشاهدين منذ اللحظة الأولى لدخوله إلى حيز العرض المسرحى وبعد أن مهدت له الموسيقى وإظلام القاعة والصراخ المتكرر والذى يأتى من امرأة فى الكواليس تتوجع بآلام المخاض .

وحيث تأتى كلماته حزينة وآسيانة لتشكيل طبقة الجواب على الصرخات المتتالية لزوجته (محروسة) « ميلاد . . موت . . حياة . . حديث خرافة يأمر محروس . . » فالأب (محروس) انتظر طويلا أن تنجب له زوجته طفل صغير إنتوى أن يطلق عليه (محروس) . وهو انتظار شاق وطويل بعد أن تكرر حمل (محروسه) وتعاقب عليها الاجهاض . ومن ثم فالزوج يتمنى أن يكون الطفل الموعود ذكرا . وهكذا تصبح شخصية (محروس) الأب محكوماً عليها سلفاً ومن قبل بداية العرض بأن تظل هكذا أسيرة لتلك الهموم الطاحنة والمشكلات المربكة . وهى تحاول أن تحلق أو تطير لكن الجناح مهيض والأحلام مجهضة فلا فرار من ذلك القدر المعذب دون رحمة والغشوم دون هوادة . ويصبح موقف (محروس) الأب تعبيرا عن حالة طفله المرتقب والذى توقف ميلاده فهو (لا هو نازل ولا هو طالع . .) وكأنه محكوم عليه مثل والده - وربما إلى حين - أن يظل معلقا فى أحشاء الأم مثل جنين أبدى فى حالة حمل مزمن . لكن ذلك الحمل الطويل له أيضا تبعاته الثقيلة وثمنه الفادح . فالأم يتهددها خطر الموت من جراء ذلك الأجهاض المستمروالنزيف الذى لا ينقطع . كما أن الانتظار الطويل والمضنى لتلك اللحظة الرائعة والتى سوف تعيد البسمة والثقة إلى قلب الأب . وتنهى ليله الطويل وعذابه الدائم فإن تأجيل حدوثها فى كل مرة يستنزف رصيد الصبر ويتآكل معه كل قدرات الجلد والاحتمال كما أنه كثيراً ما يدفعه اليأس من حدوث ميلاد جديد إلى حافة الشك فى أن يكون عنينا أو عاجزا أو يكون قد استشرى بأوصاله مرض ما . رغم أنه على حد قوله « يبدر بذروه فى الحقل حتى يتأكد من قرب إثباتها » . « ويجتهد فى وضع الخميرة حتى يشلك العجين » . وهو ينفى عن نفسه أى مظنة ، دافعا عن نفسه أى قصور فالسرير بأربع عجلات ، والمرتبة طيات . . طيات . . وتحت اللحاف فيه حركات . . الخ !

وما بين الانتظار المرهق ، والميلاد المرتقب ، والخوف المرعب من تكرار الإجهاض والحمل الكاذب يستمر النزيف دون توقف حتى تتهدد الحياة نفسها . ويصل شريط الأحداث إلى محطة النهاية . وهكذا نستطيع أن نرصد العرض المسرحى لدى (الدويرى) بشكل عام فى شريط يمتد طولا ما بين أبرز أو أخطر محطتين يمر بهما الإنسان وأعذبهما الميلاد أو (الولاده) ثم الموت بل لا نغالى إذا قلنا أنهما اكثر حقيقتين فى الوجود يتصفان بالثبات والشمولية ، مثل النواميس الكونية أو قوانين الأفلاك .

وليس معنى ذلك أن مسرح (الدويرى) تكسوه الكآبة وتظلله الاستكانة لقدر ظالم غشوم . أو الاستسلام المقهور لمقادير الأمور . فربما كانت النظرة المتعجلة والطابع المتسرع فى اصدار الأحكام هو مايرى ذلك الانطباع المتشائم . غير أن نص (الدويرى) ذا البناء المتراكم وطبقات متتالية تلزم المتفرج وتلح عليه أن يعاود القراءة مرة تلو المرة . حتى يصل إلى جوهر العمل الفنى من خلال تحديد تركيبة المفردات الدالة داخل النص .

فالإجهاض المتكرر ، رغم ما يسببه من ألم وحزن ، وما يعنيه من حاله فشل وإحباط . فهو أيضا الدلالة المؤكدة على تكرار المحاولة واستمرار عملية الاخصاب والاصرار على الحمل . أى أن القمة الايجابية فى اتجاه التشبث بالحياة والتجدد مثل روح حوليه ما زالت تنبض بالأمل . كما أن المقدرة على العطاء ما زالت تحتفظ هى الأخرى بخصوبتها وحيويتها . وإن لم تكن فى اتجاة التطور الخلاق والبناء من أجل سعاده وخير الجميع .

فهى على الأقل ما زالت تمسك بقبضتها القوية الشجاعة كى تصارع من أجل أراده البقاء فى انتظار الميلاد والتجدد . وتلك الرغبه المشبوبة والعارمة من أجل حب البقاء والتجدد ، لا يوازيه سوى رغبة البعث من خلال حمل جديد . . وبالطبع فإن الحمل لا يتأتى من فراغ . بل هو محصلة طبيعية لذلك اللقاء الحميم الذى لا ينشد سوى ترانيم الحب ولايعرف سواها . رغم (كل الخراب والدمار ونعيق البوم) ورغم (المجارى الطافحه والسكن فى البدروم) وهو مايعبر عنه كل من محروس وزوجته محروسة بكلمات الحوار . بل قد يصل الأمر فى بعض الأحيان - عندما تتجزر العلاقات بين البشر وتفشل فيما بينهم كل وسيله تواصل - أن ينشد كل فرد لو انه اضطلع بمهمة الحمل والولاده . حيث يصبح الحمل ذاتيا ومنفردا . فلكم تمنى (محروس) لو أنه استطاع أن يحمل فى بطنه وليدا صغيرا يرد إليه رحيق الحياه . وكم يأمل (محروس) لو أنه عاد هو شخصيا وتكور على نفسه رويدا رويدا ثم انزلق راجعا إلى رحم أمه وصار جنينا فى أحشائها حتى يعود مرة من خلال ميلاد جديد وأمل متفتح بالحياة .

غير أن الكشف عن هذه الأعماق والأبعاد داخل النص ومن ثم إيجاد الصورة المكنى عنها من خلال دلالات هذة العناصر ، قد يصطدم أحيانا ببعض العقبات . والبعض منها يأتى من النص ذاته والجزر الآخر ينشأ من أسلوب العرض . ذلك أن انفعال الكاتب بقضية الوطن والظروف المحيطة به تجعله أحيانا منساقا خلف هموم أبطالهم كرد فعل لحالة القصور والعجز . ولأن انفعال الكاتب صادق ومتفجر فإن حوار أبطاله تشوبه أحيانا روح المباشره وكم يصبح جميلا لو أن أبطاله اختزنوا كل تلك الهموم ولم يخرجوها فى شكل متسرع وتهكمى . وأن تتحول بداخلهم إلى قوة غضب . وأرادة رفض وتمرد . ولعل الصعوبة الأخرى تملى علينا بقدر ما نحب (الدويرى) ونحرص عليه فى عطاء مستمر أن نشير إليها فى قليل من التفصيل . وهو تساؤ ل ينشأ من شكل وطريقة استغلال الفضاء المسرحى وكذلك توظيف الأدوات والاكسسوار . ولعل أول ما يتبادر إلى الذهن تساؤ ل ما مدى اتصال أو انفصال ديكور مسرحية (التلات ورقات) والمكون من حوائط ثلاثة الصقت عليها رسوم تجريديه تناسب بالتأكيد جو ومناخ التداعى والهواجس والأحلام والمستدعيات . غير أن السؤ ال يظل ملحاً عندما يرى المتفرج ثلاثة بوابات تفض إلى الكواليس وهى بوابات حقيقية فى طريقة تصميمها وكذا فيما تستخدم من أجله . وفوق البوابه الوسطى توجد ساعه بندوليه تنتمى إلى عالم الواقع هى أيضا . وعلى ضلفتى الباب الأوسط يوجد الأوسط يوجد نحت بارز لسيده تحمل طفلا فى شكل حوريه وبقية فراغ المسرح به أدوات مسرحية حقيقية وواقعيه لعل منها ما يثير الدهشه مثل وجود جهاز فيديوتخطف ساعته الرقميه الأبصار فى كل ثانية وكذا لافتة كبيره باسم مستشفى أطلانيتك للولاده . وكلها أشياء من شأنها أن تفرض مناخاً طبيعيا وأداء له نفس المذاق . وهى قد لا تتلائم أو تنسجم مع نسيج التراكم المسرحى الذى تصطرع فيه الاحلام والهواجس والذكريات والتى تدور بالقطع داخل مخيلة محروس كما أنها أيضا تشكل تباعدا مع ظهور تلك الكائنات الخرافية الثلاثة والتى حضرت لكى تمتص دماء محروس وهى لا تتفق مع طبيعة استخدام الأقنعة .

لكن مع هذه الصعوبات وبالرغم منها فسوف يظل العرض المسرحى الثلاث ورقات شاهدا لمؤلفه (رأفت الدويرى) بالتمكن والصدق ولمسرح الطليعه بأنه ما يزال ينبض بالعطاء وروح التمرد وأن شيطان الفن عند الدويرى لن يموت ، ومن حق الفنان لطفى لبيب أن يؤرخ لخطوة جديدة بذلك الدور المميز . أما الفنانة (ليلى صابونجى) والتى أمتعت أجيالا بأدوارها مع بابا شارور فإنها ما زالت تحمل نفس شعلة التوهج والتلقائيه والرغبه فى النجاح .

وقد يتساءل المشاهد هل وظيفة جزء من الديكور وبعض مستلزمات الاكسسوار والتى تظل ثابتة طوال فترة العرض ممثلة لمكتب وبعض الأوراق الممزقة هو فقط جلوس محروس عليها لمدة نصف دقيقه من أجل توقيع وثيقة استسلامه الم يكن التمثيل الصامت أن يغنى عنها ؟

سليمان الحلبى

حازم شحاتة

عندما يتصدى المخرج إلى عمل مسرحى تم تنفيذه من قبل ، ثم يعيد خلقه مرة أخرى ، فإنه بالضرورة يريد أن يطرح رؤ ية مختلفة وأن يقول شيئا لم يقله العرض الأول .

هذا ما تصورته عندما ذهبت لمشاهدة عرض (**سليمان الحلبى**) ،الذى قدمته فرقة المنصورة للمخرج**رءوف الاسيوطى** ،على مسرح السامر لمدة يومين فى اطار احتفالات اليوبيل الذهبى للمسرح القومى . ربما لأن هذه المسرحية قدمها المسرح [المحتفل به] فى موسم ١٩٦٦/٦٥ - ولكن هـذا التصور انتفى تماما بعـد العـرض وبقيت فقط المناسبة !

المسرحية تطرح على نقاش البحث ، فكرة الديكتاتورية والقمع العسكرى ، وما يؤدى إليه من عنفٍ موازٍ له - فالعنف لا يوّلد إلا العنف - وذلك من خلال الأحداث التى وقعت فى القاهرة إبـان حكم « كليبـر » لهـا ، ومقتله عـلى يـد « سليمان الحلبى » . . ولقد تردد النص كثيرا أمام طرح فكـرة العنف المقابـل ، ومن خلال كورس/راوى قام بمناقشة القاتل أو المقتول قبيل المشهد الختامى ، نكتشف أن الـراوى لا يقر فكرة القتل ويحملها لسليمان الحلبى وحـده ، والذى قام بدفاع أخلاقى أمام الراوى فيقرر أن قتله لكليبـر كان - أو سيكـون - لأن هـذا هـو الحق ، وليس هناك أى « شبهة » قومية فى هذا العمل ، هذا البعد الذى أكده النص فى الفصل الأول ، حينـما حكى سليمـان لـزملائـه فى الأزهر ، عن الحلم الذى رأى فيه نفسه قاضياً وكليبـر متهماً ، ولكن - فى نفس الـوقت - أكد النص على اختيار القتـل كأداة وحيـدة للنضال ضد القمع العسكرى وذلك من خلال مناقشة سليمان مع أصـدقائه -مثقفى العصر- لـعـدم جدوى المنشورات وأن قتـل العسكر هـو الحل الوحيد ، وكذلك مناقشته للشيخ الشرقاوى . .

بـين هـذين المحـورين تـذبـذبت رؤ ية الكاتب ، ووقع فى شراكه مخرج العرض ، دون أن يقدم تفسيراً لهذا البعد والذى نتصور أنه من أغنى محـاور الصـراع داخـل الحـدث الفنى/ التـاريخى ، حيث تضـاربت الأقـوال واختلف المؤرخون حول شخصية سليمان الحلبى ، هل هو شخص موتور أم هو صاحب رؤ ية قومية ، كما طرحها النص فى جملة وحيدة ، أثناء لقائه بالشيخ الشرقاوى « كل العرب إخوة » . ولقد طرح النص/العرض هـذا الاختلاف دون أن يتخذ منه موقفاً فنياً ، ذلك أن الالتباس جاء من داخل الشخصية نفسها ، وبالتالى وصل ذلـك للمتلقى كما وصله من خلال كتب التاريخ .

من الأخطاء التى وقع فيها العرض ، أنه لم يقّدم العالمين المتوازيين اللذين طرحهما النص ، لتأكيد أن « رد الفعل » الذى يـلاقيه « فعـل » القمـع ، هـو حتمية منـطقيـة عـلى مستـوى التـاريخ ، دون أن يكـون هنـاك أى احتكـاك « شخصى » على مستوى الحـدث بين الحـاكم والمحكوم ، فسليمان الحلبى لم يقتل قائد الترك الذى قتل أبا سليمان فى حلب لأنـه كما يقـول للراوى « لا يقتل انتقامـاً » ، إذن فالقتـل هنا يجىء عـلى المستوى الأيـديولـوجى للشخصية [الأيديولـوجيا هنـا تعنى النسق المعرفى للفـرد الاجتماعى فى زمان ومكان محددين] ، دون أية دوافـع أو تدخـلات نفسيـة فى تحـديـد مسـار الفعل . . فالعـالمان المتـوازيان اللذان قـدمهما النص ، يؤكدان هذه الرؤ ية ، ولكن المخرج لم يقم بتأكيد هذه الرؤ ية بالشكل الكافى . . .

من الأخطاء البارزة لهـذا العرض هـو فهم المخـرج لشخصيـة سليمـــان الحلبى عـلى أنها شخصية ملحمية ، تأكد ذلك من خلال الحركة وعلاقة الممثل بالديكور وعناصر الاضاءة ودورها فى التعليق وابراز سمات الشخصية ، وبذلـك ضرب المفهوم الذى يقوم عليه النص ، والذى تأكد من خلال المشهد قبل الأخير ، بين سليمان الحلبى والـراوى وبين كليبـر والـراوى ، هـذا المشهـد الـذى يبلور فلسفـة العـالمـين ، عـالم الدكتاتورية وعالم المحكومـين ، وأن الفلسفتين بالضرورة متعارضتان . هـذا التعارض الـذى طرحه المهنـدس - صـديق كليبـر فى الفصـل الأول ، قبل نفيه إلى السويس ، وهو أن عزل الشعب من سـلاحه لا يعنى عـزل مقاومتـه . وبالتالى يفرغ النص « فعل » سليمان الحلبى من الملحمية ، لأنه طرح أيضا عـدم ضرورة قتـل الطاغية ، حيث أنه لا يشكل حلاً . . كما أثبت التاريخ المصرى بالأحداث التالية لهذا الفعل ، وأن الحملة الفرنسية رحلت عن مصر لأسباب تاريخية خاصة بفرنسا ، وبالتالى لم يكن القتل هو السبب الـرئيسى لانتهـاء الحملة الفـرنسيـة ، هكذا يحدثنا التاريخ طوال مسلسل الاغتيالات السيـاسية منـذ (١٨٠٠) وحتى (١٩٨١) .

هذا على مستوى رؤ ية العرض ، وإن كان من الواضح أن هناك جهداً مبـذولاً على المستـوى التقنى والفنى ، فقـد تميزأحمـد حمدىفى تجسيـد شخصية « سليمان الحلبى » فى جميع تطوراتهـا النفسية ، وأبان عن مقدرة فنية عالية خاصة ، فى مشهد الأقنعة ، وفى حواره مع الـراوى وفى لقائه بأصدقائه المثقفين المصريين كما قدّم العرض مفهوماً جيـداً لدور وظيفـة الديكـور وعلاقتـه بشكـل العرض ، وبـين قـوسـين نقـول ، إن إمكـانيـات الممثلين تبشـر بمـواهب جيـدة ، وبخاصة امكانيات الممثلين اللذين لعبـا دورى الجنديين الفرنسيين .

مجنون ليلى والرؤية الإخراجية

محمد سمير حسنى

رغم أن هنـاك الكثير مما يمكن أن يقـال عن عـرض مجنون ليـلى الذى قـدمه أخيـرا المسرح القومى من إخراج الأستـاذ/عادل هـاشم . .

بدءا من الديكور ذى المنظر الواحد الذى أصر المخرج على استخدامه مضيفاً ممثلين ، مثبتاً فيه مجموعته فى تشكيل واحد . . مروراً باختياره لمن يلعبون الأدوار وعلى رأسهم بطلته المنفعلة دائما . . وبخطة إضائية أصابها التدقيق أحيانا ــ خاصة فى مشهد القبر ــ والتى جانبها أحيانا حتى كنا نسمع الممثلين دون أن نراهم .

وانتهاء برؤية المخرج ذاتها . . واضافتها أو انتقاصها من العرض . رغم ذلك . . فسأتناول هنا فقط النقطة الأخيرة لأناقشها . . ولن أتجاوز عن باقى النقاط إلا لأننى بعد أن تجاوزت فترة « ما بعد العرض » وصلت إلى أنه كان من الممكن أن نعجب جميعا بالعرض لو لم يقدم باسم المسرح القومى ، وعلى خشبته ، وفى يوبيله الذهبى . بل وكان من الممكن أن نراه كأحد عروض فرق الهواة الجيدة .

لكن إصرارى على تناول النقطة الأخيرة يرتبط من وجهة نظرى بإشارتها لقضية عامة اكثر خطورة . ولنبدأ من البداية .
يقول المخرج فى كلمته التى يقدم بها عمله :

« مجنون ليلى جزء من التراث المصرى عزيز علينا جميعاً . . يثير فينا أحلى الذكريات »

هنا حيث الشعر ملك . . . ولقد حاولت جاهداً . . . أن أجيب على سؤال طالما شغلنى أثناء عملى . . . وهو من أى شىء يموت قيس ؟ أنا لا أعتقد مطلقا أنه مات حزنا ولوعة على موت ليلاه . . . ولكن هناك من أماته . لهذا كان لزاماً على أن أضع العمل فى إطاره التاريخى . . صدر الدولة الأموية حيث انتقلت الخلافة الإسلامية بكل نقائها وطهرها من الحجاز وتحولت إلى ملك دنيوى فى دمشق .

هذا ما قاله وكتبه المخرج . . فماذا فعل . . ؟ بدأ العمل ــ وقبل رفع الستار ــ بأغنية الحاوى التى يعرب فيها عن شوقه للقاء أهل بيت النبى . وفى المشهد الأول الذى يجتمع فيه شبان العشيرة وبناتها فى سحر ليلى نجد أن « منازل » يرتدى ملابس مميزة ومختلفة عن الباقين هى أقرب إلى ملابس العسكر . . وهو صامت . . مبتعد . . يرقب . . ثم ينتفض فجأة مع موسيقى « ترقب وتوقع » ويستدير مستعرضا رشاقته ليقفز غارساً خنجراً فى أرض المسرح . . ونتذكر أن سبب هذا كله هو ذكر أحد المتسامرين لحبه للحسين وباقى بيت أهل النبى .

ويتكرر هذا طوال العرض . كلما جاء ذكر الحسين ، أو الشيعة ، يتصاعد اللحن « الترقب » ويقفز من الظلام هذا العسس . يرقب ويتسمع . . وفى مشهد النهاية ــ مشهد قبر ليلى ــ يقفز هذا المنازل ليطعن قيسا من الخلف ويهرب بينما نرى أن قيسا الذى كنا قد علمنا أن قلبه أو أحد أجزائه التى لم تحتلها ليلى على الأقل يميل إلى الحسين يموت على قبر ليلى .

هناك صراع اذن بين من هم مع العلويين ، وبين من هم مع الأمويين .
ومنازل عسس الأمويين ، يقتل قيساً مشايع العلويين .

قيس إذن مناضل . . وهو يُغتال اغتيالاً سياسيا حتى تكتم سلطة إرهابية صوته الذى ملأ البيد كلها بالقصائد السياسية الملتهبة . لكن سيقف أمام إقتناعنا بهذه المقولة أن قيساً ملأ البيت على الأقل فى العمل الذى رأيناه ــ بقصائد عشق وغزل وألم من تباريح الهوى ، وأن أى سلطة كهذه ستقتل كل من يمنعه باعتباره يصرف الناس عن التفكير فى أى شىء سوى غرامه وغرامهم وعشقه وعشقهم !

وحتى اذا حاولنا أن نبتلع الفكرة ونمررها مجاملة لمخرج العرض ، فستقف أمامنا بعض العوائق التى وضعها المخرج نفسه :

فمنازل يقول لنا إنه يكره قيساً لأنه يغار منه ، فقيس أشعر منه ، وقيس فاز بقلب ليلى التى يهواها منازل .

هى اذن قضيه شخصية لا سياسية حتى لو كان منازل يعمل بالسياسة . والمخرج يقدم لنا قيساً طوال العرض صاحب قضيه واحدة . . هى قلب ليلى ، وهدف واحد هو زواجه منها .

وهو يقدمه لنا طوال العرض أبعد ما يكون عن صاحب الرأى المدافع عنه ، فهو مريض عليل ، يبكى الهجر والجوى ، ويشكو للصخر والجبل من الصد والهجران . وهو أضعف حتى من أن يدافع عن قضيته وعن دمه حينما أهدره الملك ، وهو حتى أضعف من أن يدافع عن حبه سوى بأسلحة البكاء والإغماء . وحتى فى لحظة قتله . . كان أداء وتعبيراً وإيقاعاً ــ على شفا الموت . . بل كان يقول لصديقه (زياد)
أقوم . . هات قدما
أقول . . اعطنى فما
وزيادة فى إقناعنا نضيف : أما ترانى محطماً . . مهدماً .
أهذا شخص يقتل ؟ وفى هذه اللحظة التى هو فيها يموت . . ؟

ثم نجد أكبر عوائق المخرج لإبتلاعنا «رؤيته» وهو : اضطرابها نفسها . فنحن نعرف أن الرؤية لا تتجزأ ، والعمل الذى يعتمد على اغتيال البطل سياسيا ، لا يمكن بداهة أن نستخدم فيه خطة إضاءة وحركة وطريقة أداء رومانسية ، فما يتطلبه هنا . . يتعارض مع ذاك .

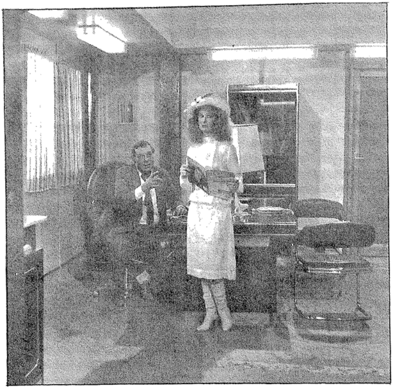
لكن ألا يمكن أن يكون حوار العرض ومضمونه « الرومانسى » هو الذى فرض هذه الخطة ؟
سيقودنا هذا السؤال إلى القضية الأخطرُ الأعم وهى : .

إلى أى حد يمكن للمخرج أن يفرض رؤيته على النص . . ؟
أنا شخصيا مع الرأى القائل بأن المخرج هو صاحب العرض (فى مقابل المؤلف صاحب النص) . وفى عصر تعدد فيه الفنانون المتخصصون الذين يشتركون فى ابداع العرض المسرحى ديكوراً وإضاءة ونصاً وأداء ، صار المخرج بالضرورة مايسترو وهؤلاء المبدعين ، وصار بالضرورة مؤلف العرض المسرحى . لكن هذا الحق محكوم بمعايير . . وليس مطلقاً . .

١ــ على رأسها أن يكون المخرج ــ مؤلف العرض ــ صاحب رؤية عامة متسقة .
٢ ــ وأن يكون متسقا فى رؤيته محافظا على دقائقها خلال كل تفاصيل عرضه ، (وهو ما افتقدناه فى العرض الذى نتحدث عنه حيث تعارضت جزئياته) .
٣ــ وأن يكون النص نفسه متسقا مع هذه الرؤية ، إما لأن موضوعه يسمح بها ، أو لأن هناك من أحداثه الفرعية أو الرئيسية ما يؤكدها .

هاملت شكسبير مثلا قدمها أحد المخرجين مبرزاً أن صديقا هاملت ساهما فى تصاعد الأحداث وتعقيد الأزمة لأنهما كانا عميلين لدولة أجنبية . قد يبدو هذا للوهلة الأولى كموت قيس فى اغتيال سياسى . . لكن هاملت شكسبير تدور حول اغتصاب كرسى العرش ، فالسلطة جزء من الموضوع ، وهى تدور فى القصر وسط المكائد والدسائس ، فدسيسة سياسية أخرى لن تزيد ، وهى تنتهى بدخول جيوش دولة العملاء نفسها إلى القصر . . هى اذن تحتمل . لكن مجنون ليلى . .
ــ بلغتها (حيث الشعر ملك) التى تذوب رومانسية .
ــ وبطلها . . الذى يلتاث حينما يرى عينى مها تذكرانه بعينى ليلاه .
ــ وبحدثها الرئيسى الذى هو موت ليلى حبا ، وموت قيس حزنا لأن شعره فرق بينهما .
أين هذا من الصراع السياسى بين الأمويين والهاشميين ، ومن الاغتيال السياسى الهاشمى على يد الأمويين ؟
أى خلط ، وأى لىٍّ لعنق النص . . ؟
ولكن لأن قضية معايير المخرج (مؤلف العرض) هى قضية تتعلق بالمخرج نفسه

ولأن أى حكم على هذا « التأليف » واختبار لهذه المعايير لا يمكن أن يتم إلا حينما نرى العمل ، وبعد أن يكون المخرج قد « رآه » بالفعل . لهذا . . تصبح قضية المخرج « مؤلف العرض » قضية أخلاقية تتعلق بكل مخرج حينما يتناول النص . خصوصا وإن كان مؤلف النص قد مات . . وأصبح غير قادر على الدفاع عن نصه ورؤيته .
ويا أيتها الرؤية . . . . كم باسمك يرتكب من عروض .



لقطة من فيلم الغول

الجريمة السياسية فى السينما المصرية

عادل عبد العليم

تعددت الآراء واختلفت محليا وعالميا حول تفسير ما أطلق عليه بالسينما السياسية التى بدأت تغزو افلامها الشاشة الكبيرة وازدهرت عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ ودخل المشرفون على صناعتها فى حلقات نقاش جدلية حول تحديد هويتها وماهيتها وتصاعدت اصواتهم وغلبت فى حدة وارتفاع منسوبها قاعة كبار الفقهاء التشريعيين المجاورين لهم الذين هم جالسون ايضا لتحديد الهوية للجريمة السياسية ــ ونستطيع أن نؤكد هنا أنه على المستوى الفقهى القانونى والسينمائى لم يتوصل أحد حتى الآن إلى شىء ومازالت المناقشات مستمرة والهوية مازالت مجهولة ولكن امكن فى حدود الإطار العام للمناقشات التى وضحت واتضحت من التصريحات التى أدلى بها كبار المخرجين العالميين والمصريين عن هوية السينما السياسية وعنها قال المخرج الفرنسى « ايف بواسيه » مخرج فيلم الاغتيال الذى يكشف عن قضية استدراج الزعيم المغربى المهدى بن بركه من منفاه فى سويسرا واغتياله على ايدى خصمه أوفقير بالتعاون مع المخابرات الفرنسية والأمريكية ــ أن الفيلم السياسى هو الفيلم الذى يلتصق بالرجل العادى ــ فيلم الشعوب وهو فيلم أولا واخيرا يرتبط بالقضايا المصرية للإنسان حتى ولو لم يكن للفيلم أى مدلول سياسى ــ أما المخرج كوستاجا فراس مخرج فيلم « زد » « وحالة حصار » « والمفقود » يقرر أن الفيلم السياسى هو فن المستقبل وبمعنى آخر هو الشاشة الفكرية التى من خلالها يحقق المفكر فكرته وصلتها بالجماهير من خلال الفيلم ــ والفيلم السياسى لا يقف عند حدود عكس الواقع أو الثورة عليه بل يفجر ايضا قضايا ترتبط بتقدم الإنسان والجماهير ــ أما المخرج توفيق صالح الذى ارتبط اسمه باخراج ستة افلام سياسية فى عشرين عاما ــ اكد فى حديث منشور بمجلة اليوم السابع الفلسطينية فى العدد الصادر فى ١٩٨٥/٧/١ أن الفيلم السياسى فى مفهومه هو الذى يناقش قضية ما ومن خلال المناقشة ويحرك وعى المشاهد لكى يتخذ موقفاً من أجل تغيير ظروف حياته . والفيلم الذى لا يحقق هذا ليس فيلما سياسياً ويعتقد أن الفيلم السياسى يجب أن يحقق شكلاً سينمائياً يعبر عن مضمونه بما فى ذلك من تغيير مفهوم البطل وتحليل العلاقات والمواقف داخل الفيلم عدا ذلك يكون الفيلم مجرد نقد اجتماعى فى اطار التنفيس العام أما تلك الأفلام المصنوعة من أجل انتزاع شىء ما والتى تدعى انها سياسية فهى ليست كذلك ، ففى فترة محددة كانت البلد مقتنعة بالحل الاشتراكى وقدمت افلاما للتسلية .

ويؤكد المخرج صلاح ابو سيف أن السينما هى محاولة رسم صورة الواقع فى دقة لفرض وطرح دقائق هذا الواقع وتناقضاته ويهدف ذلك للوصول إلى حياة جديدة تلغى فيها حدود السلبيات والعوائق التى تعترض الانسان وتعوقه عن حياته التى ينشدها ومن هنا يبدو الفيلم السياسى القريب أو البعيد ، وفى نفس الوقت يقول المخرج يوسف شاهين « أن السينما لا يمكن فصلها عن السياسة » مثلما لا يمكن فصل السياسة عن السينما ، وأنه عندما يعكف على اخراج فيلم سياسى فإنما ينطلق من فكرة تلح على وجدان الجماهير وتمثل اهميتها الكبرى بالنسبة للشارع السياسى وأنه ليس ناقدا بقدر ما هو مخرج فقط وأنه يقدم رؤيته والنقاد لهم مطلق الحرية فى تفسير هذه الرؤية إذا كانت سياسية ام لا .

ولكن هذه التصريحات والمواقف ــ هل امكن عن طريقها تحديد ماهية السينما السياسية وطابعها المميز عن باقى الافلام ذات البعد الاجتماعى ــ الافلام الاوربية ــ المهتمة بالشئون السينمائية سارعت إلى معالجة ذلك وطالبت بضرورة بحث عملية الشكل والمضمون لتحديد الهوية وذهب بعضهم خاصة ذوى الاتجاه الراديكالى إلى القول أن السينما السياسية هى التى تسعى إلى تدمير القيم السائدة والبنى الاجتماعية عن طريق شن هجمات منظمة لها طابع العداء للنظام ــ أى نظام ــ وكذا مؤسساته والتركيز على التوجه الاصلاحى والثورى فالسينما السياسية من الوجهة الرئيسية تكشف الامراض الاجتماعية والاضطهاد الاجتماعى بوضوح وهذا يأتى عن طريق تعرية المؤسسات القائمة وتسجيل الصراع أو التمرد

والتحريض على العنف أو التغير السلمى ــ وأن كل الأفلام تسعى إلى تحقيق هدف اصلاحى وتحاول أن تقنع الجماهير بذلك ولكن هناك مئات من الأفلام السياسية التى تهتم بالمضمون دون الشكل ولذلك تفتقد الكثير من فعاليتها وتأثيراتها رغم أن المضامين التى تطرحها جديرة بالاهتمام وهنا تفرض قضية الشكل نفسها بشكل ملح وجاد على الفيلم السياسى . وبالقاء نظرة على السينما العالمية السياسية يمكن أن نرى العديد من صانعى الافلام الراديكالية يلجأون إلى القوالب الجامدة والتقليدية فى التعبير غافلين عن التجارب الهامة ذات التأثير العميق والتى يقوم بها فنانون جادون مثل آلان رينيه ، كريس ماركر ، جورج فرانجو ، والذين يحاولون دمج المضمون بالأشكال الجديدة من منطلق المفهوم العام وأن كل مضمون جديد يقتضى بالضرورة شكلا جديدا ، وهنا يمكن القول أن هناك اتجاهين فى السينما السياسية احدهما يستمر دون أن يملك التجديد الفنى فى استخدام أبنية قديمة ومستهلكة فى الأسلوب أو اتباع المنهج الواقعى أو الفنى المعتدل أو يتضمن حكاية تأخذ خطا راديكاليا زائفا وتستعيد صورا هى فى الغالب صور حيادية أو خاطئة .

والثانية أن ينظر إلى الفيلم ويستخدم كأداة للتغيير العالمى وليس كمجرد مادة فنية توجد فى خط موازٍ للعالم ، وهذه المحاولة هى الأكثر اهمية والاشد خطراً فى التدمير فى الفيلم بوصفه فعلا اكثر خلقا وهى فى الأساس المحاولة الأكثر اهميه والأشد خطورة فى التدمير .

٢٣ يوليــو :

شهدت السينما المصرية التى يرجع تاريخها إلى نوفمبر ١٩٢٧ وحتى الآن عدداً يكاد يكون محدوداً بعض الشيء من الأفلام التى يمكن أن نطلق عليها مجازاً لفظ الأفلام السياسية وهذا يرجع إلى أنها تفتقد أبسط الأساليب والشروط الواجب توافرها فى هذه النوعية بالذات كل ذلك وضع النقاد فى مطب وبدأوا عملية التصنيف بأنفسهم وقرروا أن الفيلم السياسى هو الذى يتناول السلطة القائمة أو أى وضع قانونى بالنقد والتجريح ــ وقد بدأت السينما المصرية طريقها إلى الأفلام السياسية بدءاً بفيلم السوق السوداء (١٩٤٦) وهو من إنتاج استديو مصر وقام ببطولته عماد حمدى واخرجه كامل التلمسانى وهذا الفيلم الذى اختار له مخرجه الحارة المصرية الشهيرة التى أقامها من قبل المخرج كمال سليم فى « العزيمة » وأدان خلالها وبداخلها صراع حتمى بين القوى المطحونة متمثلا فى تاجر السوق السوداء وغنى الحرب الذى يمثل شريحة من البرجوازية الحاكمة وحاول الفيلم إظهار الجماعة المستترة التى يعانى منها الشعب خلال الحرب وانها ليست قدراً ولكنها من صنع السوق السوداء ويخرج المتفرج من الفيلم فى نهايته بكره بيّن لطبقة المليونيرات التى أثرت بلا سبب على حساب الشعب من خلال السوق السوداء .

وقد سارت السينما المصرية بخطى سريعة بعد ذلك فى محاولة لتأصيل الأوضاع الاجتماعية والسياسية عبر مجموعة من الأفلام التى ساهمت فى ايقاظ الروح الوطنية لدى رجل الشارع مثل ثورة ٢٣ يوليو منها فيلم « لك يوم يا ظالم » الذى اخرجه رائد الواقعية صلاح ابو سيف الذى عرض لأول مرة فى ١٩ نوفمبر ١٩٥١ واعترضت عليه الرقابة لأنه كان يمثل نوعا من السخط فى كثير من مواقفه وداخله الكثير من الاسقاطات التى تتمرد على العلاقات القائمة وقد حاول صلاح أبو سيف فى الفيلم أن يجسد صورة الشرقى البطل الذى بدأ كالغول وقد تميزت أفلام هذه الفترة السابقة على ٢٣ يوليو أنها تطرح قضايا اجتماعية من منطلق جاد أو اجتماعى كوميدى ولكن من منظور سياسى وكان البعض الآخر منه يتهكم على النظام القائم وينتقده ويسخر منه وقد ظهر بالإضافة إلى افلام صلاح ابو سيف ، افلام كمال سليم ، واحمد بدرخان ، كامل التلمسانى ، كما برزت افلام نجيب الريحانى مع نيازى مصطفى الذى ظهر ساخرا من كل شيء حوله خاصة أوضاع الارستقراطيين والبراجوزيين الكبار ومنها افلام لعبة الست ، سى عمر ، ابو حلموس ، احمر شفايف ، سلامة فى خير ، غزل البنات .

وبعد ٢٣ يوليو تغيرت الأوضاع فى المجتمع تغيراً كلياً نتيجة حركات الاصلاح التى صاحبت الثورة فى مهدها وقد ظهر فى الفترة من ١٩٥٢ حتى ١٩٥٧ افلام كانت تعبر عن الفكر الرجعى ولكن فى نفس الوقت ظهرت افلام انتجتها الدولة لتعبر عن فكرها هى وتأخذ طابعا وطنيا قوميا وتحث الجماهير وتطالبهم بمزيد من العمل حتى افلام الحب بدأت تغير من مفاهيمها ومن هذا المنطلق يمكن تصنيف افلام هذه المرحلة كما يلى :

أولا : مجموعة الأفلام التى استوحت مصدرها من التاريخ المصرى المعاصر وبرز فيها افلام يسقط الاستعمار ــ الله معنا ، ثمن الحرية ، مصطفى كامل ، الكيلو ٩٩ ، شياطين الليل .

ثانيا : أفلام استوحت موضوعاتها من القضايا العربية وفى مقدمتها القضية الفلسطينية مثل أفلام فتاة فلسطين اخراج محمود ذو الفقار وارض السلام اخراج كمال الشيخ .

ثالثا : افلام ارتبطت بالعدوان الثلاثى والثورات المعاصرة لإنجازات الثورة الأم ومنها افلام بورسعيد ، سجن ابوزعبل ، حب من نار رد قلبى ، الله معنا ، جميلة .

رابعا : الأفلام الناقدة للعهد البائد قبل ثورة ٢٣ يوليو والتى تكشف عن المكتسبات الجديدة لثورة يوليو وانجازاتها وانتصاراتها .

وخلال هذه الفترة الهامة من تاريخ مصر دخل الفيلم السياسى مرحلة جديدة امتزج فيها بالتطور والقلق وسادها تيار الواقعية والوطنية حيث قدم صلاح ابو سيف خلالها مجموعة من افلامه هى الاسطى حسن ، والوحش ، شباب امرأة ، والفتوة ، وكان البطل فيها هو الانسان المطحون الصغير ضحية الاستغلال والاقطاع وقد اتبع اسلوبا جديداً فى السينما وهو طريق اختيار الموضوع أولا ثم كتابة قصة الفيلم اعتماداً على ملف القضية والتفاصيل التى نشرت فى الصحف ومنها افلام بين السماء والأرض ، والوحش .

كما شهدت هذه الفترة مجموعة من افلام اخرجها يوسف شاهين تميزت بمعالجة قضايا السياسة والاستعمار ومنها افلام صراع فى الوادى ــ الأرض

السينما الجديدة :

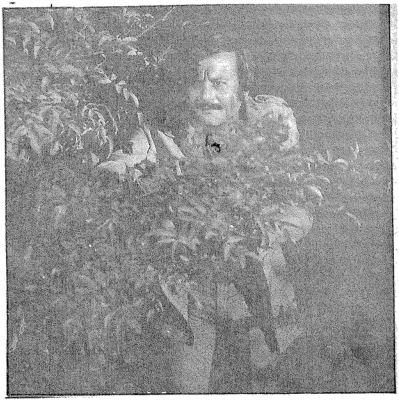
مع نهاية الستينات اعلن مجموعة من السينمائيين المصريين عن تكوين جماعة تحت اسم جماعة السينما الجديدة واصدروا بيانا حددوا فيه مفهومهم للسينما واعلنوا انهم يقفون ضد المفهوم التقليدى للانتاج السينمائى فى مصر الذى سيطر عليه القطاع العام وحدد البيان مطالبهم التى تركزت على المطالبة بقيام سينما معاصرة لابد أن تمتص خبرات السينما الجديدة على مستوى العالم كله وتكون واقعية محلية الموضوع عالمية التكنيك واضحة المضمون تعبر بعمق عن واقعنا وتعمل على سعادة الجمهور وتحقق انتشاراً عالمياً وقد تمكنت هذه الجماعة السينمائية الجديدة بعد مفاوضات طويلة مع وزارة الثقافة ومؤسسة السينما عام ١٩٧١ إلى التوصل إلى استحداث نظام للانتاج بالإشتراك مع مؤسسة السينما على اساس المشاركة فى هذا الإطار وانتجت جماعة السينما الجديدة فيلمين فقط هما :

ــ أغنية على الممر لعلى عبد الخالق وهو مأخوذ عن مسرحية على سالم والذى يحلل الوضع السياسى للبلاد وأسباب الهزيمة فى ٥ يونيو .

ــ ظلال على الجانب الآخر للمخرج الفلسطينى غالب شعث وبعد صدور قرار تصفية مؤسسة السينما فى نهاية ١٩٧١ سقط الانتاج المشترك وتوقفت الخطط الانتاجية لجماعة السينما الجديدة .

البروباجندا :

خلال الفترة من عام ١٩٧١ ـ ١٩٨٠ انتعش انتاج الافلام المصرية الطويلة وهذا يرجع إلى زيادة القوة الشرائية فى البلاد وإقبال الجمهور على الافلام المصرية وتحرر السوق من بيروقراطية القطاع العام وارتفاع نسبة توزيع الافلام فى الدول العربية خاصة الخليج والسعودية وتميزت هذه الفترة بظهور تيار سينما جديدة تتناول موضوعات سياسية دون أن يحللها تحليلا سياسيا بالمفهوم الواضح والمتعارف عليه وقد اهتم النقاد بما يسمى السينما السياسية فى فترة السبعينات وعقدت عدة ندوات طوال عام ١٩٨٠ بلغت اثنى عشر ندوة تم تخصيص أحدها عن السينما السياسية وحددت خلالها وطرحت اثناءها



لقطة من فيلم غروب وشروق

مؤلفات عدة لها منها السينما التى تتناول قضايا سياسية . وتعكس وجهة نظر سياسية محددة ويجب التفرقة بينها وبين ما يسمى بسينما البروباجندا كما فى المفهوم النازى وهى التى تثير مشاعر الغضب أو أى مشاعر أخرى ولكن دون أن تجعل الناس تفكر فى اى شىء وقد اختلفت آراء المساهمين فى الندوات حولها واكد البعض أن السينما السياسية هى التى تتناول موضوعات سياسية . ومنها يمكن أن تكون سينما ثورية أو رجعية وسينما التحليل السياسى وسينما الإثارة كما أن هناك سينما نضالية مثل السينما الفلسطينية والسينما السرية فى امريكا اللاتينية .

ويمكن تقسيم الافلام السياسية التى انتجت خلال حقبة الستينات إلى ثلاثة اقسام .

١ ـ افلام عالجت قضية ١٥ مايو ومراكز القوى وهى افلام الكرنك وزائر الفجر وامرأة من زجاج ، وراء الشمس ، واحنا بتوع الاتوبيس ، طائر الليل الحزين .

ـ افلام حرب اكتوبر . وهى افلام : الرصاصة لاتزال فى جيبى ، الوفاء العظيم ، العمر لحظة ، بدور

ـ افلام عالجت الفساد الاجتماعى ومظاهر الانحراف الذى واكب سياسة الانفتاح الاقتصادى وهى افلام ، على من نطلق الرصاص ، المذنبون .

مصرية أنا :

وبعد الاستعراض الوجيز للتفسيرالسياسى لبعض الافلام عبر تاريخ السينما المصرية منذ نشأتها حتى الثمانينات عقب الوصول إلى لب القضية والجانب التطبيقى لبعض الجرائم السياسية وعلى وجه الخصوص عمليات الاغتيال السياسى التى ارتكبت فى السينما المصرية عبر مجموعة من الافلام السياسية وقد تعرضت لها صفحات التاريخ ومازالت هى محل نقاش حتى الآن وهى افلام غروب وشروق (١٩٧٠) ، ليل وقضبان (١٩٧١) ، الكرنك (١٩٧٦) ، امرأة من زجاج (١٩٧٦) ، الغول (١٩٨٢) .

١ ـ غروب وشروق :

قصة جمال حماد سيناريو وحوار رأفت الميهى بطولة سعاد حسنى ورشدى اباظة وصلاح ذو الفقار ومحمود المليجى ـ ابراهيم خان ـ صلاح نظمى ـ محمد الدفراوى ، كمال يس ، نادية سيف النصر ، واخرجه كمال الشيخ وعرض لأول مرة فى ١٦/٣/١٩٧٠ وتجرى احداث الفيلم فى بداية الخمسينات من هذا القرن مع الحدث الذى هز القاهرة وحرقها فى ٢٦ يناير ١٩٥٢ والفيلم يستعرض الفترة التى كانت تسيطر على الأمور فيها ويتحكم فيها القصر والبوليس السياسى ودورهما فى الوقوف ضد أى تيار وطنى وقد ركز كمال الشيخ وقائع الفيلم والغرض منه والبعد السياسى له من خلال شخصية عزمى باشا « محمود المليجى » رئيس جهاز البوليس السياسى الذى يظهره فى شخصية وصورة فريدة من نوعها ومسئول يمسك زمام الامور يتحكم فى الحكم وإصحابه بالإرهاب ويحيى به نظاما ملكيا فاسداً ، هذا من جانب وفى الجانب الآخر من خلال علاقته بثلاثة من الشباب الوطنى المناهض لسياسة الاحتلال الانجليزى فى البلاد وعبروا عن هذا الاعتراض بتكوين خلية وحلقة سرية ـ وبين الشخصية البوليسية والخلية الوطنية اظهر لنا كمال الشيخ مديحة ابنة عزمى باشا التى ارتبطت بعلاقة غير شرعية مع احد افراد الخلية بالزواج من عضو آخر دون أن يعلم كل منهما حقيقة العلاقة وخلفيتها مع مديحة عزمى بعد أن يذهب احدهم ـ ثم يحدث ما لم يكن فى الحسبان ويأتى أمين من عزبته والذى يعمل طياراً فى مصر للطيران ويجد زوجته فى شقة صديقه فيقوم بجرها أرضاً فى قميص النوم وينزل بها الى الشارع ويأخذها فى سيارة الى سراى الوالد وامام عزمى باشا الذى يرى ابنته فى حالةسكر مبين وفضيحة اكبر ويخبره عصام الزوج أنه وجدهافى سرير اعز الاصحاب . ويطلق لفظ الطلاق العلنى امام الجميع ـ ويخشى الوالد والمسئول عن الفضيحة وعلى مركزه السياسى والأمنى ، فيقوم بإعداد خطة محكمة تتمثل فى التخلص من عصام للأبد بالقتل العمد ويقوم بارسال اثنين من الرجال لقتل الزوج الحر وتتم الجريمة فى صورتها السياسية الكاملة ويموت عصام تحت عجلات سيارة مجهولة الهوية كالعادة ، ويقرأ باقى افراد الخلية الخبر فى الصحف على أنه انتحار ثم تبدأ محاولات التحرك من افراد الخلية الوطنية وكشف غموضه بعد أن علموا انه اغتيال سياسى راح ضحيته احد الشباب الوطنى والمنتقم كان عزمى باشا نفسه اعدوا للتشهير به متمثلا فى الحصول على مستندات تهم الوطن وتنجح الخلية فى ضم احد الضباط المقربين له (فريد) وتنجح الخطة ويتم الحصول علىالوثائق من الخزينة الخاصة وتحدث الفضيحة وتطلب السراى من عزمى باشا الاستقالة .

الجزئية هنا والتى استعرضها الفيلم هى جريمة سياسية بالمعنى المتكامل له من حيث الاعداد والتخطيط والتنفيذ والمضمون والشكل والباعث ونفذها اشخاص آمنون لخدمة اغراض سياسية والتخلص من شاب وطنى عضو فى خلية وطنية مناهضة للقصر والباعث هنا وهو الذى يتمثل فى إبعاد الفضيحة والتشهير بشخصية عامة لها ثقلها السياسى والتشهير بها هو تشهير بحكم ونظام قائم .

٢ ـ ليل وقضبان :

قصة نجيب الكيلانى سيناريو وحوار مصطفى محرم واخراج اشرف فهمى بطولة سميرة احمد ـ محمود مرسى ـ محمود يس ـ توفيق الدقن ـ احمد عبد الحليم ـ على الشريف ـ عبد السلام محمد ـ محمد السبع ـ مجدى وهبه ـ وقصة الفيلم تعالج احداث واقعية تجرى فى الأربعينات داخل احد الليمانات والذى يضم بين أسواره الحديدية التى امتدت الى عمق الصحراء مجموعة من المعتقلين السياسيين الذى زج بهم لاختلافهم للرأى مع ملك القصر وجيش مستعمر . ويعانى محمود يس داخله من هذه الحالة وطوال فترة الحبس التى امتدت سنتين يحاول أن يقنع نفسه والجميع انه برىء والافراج قادم لا ريب فيه ـ ويقود الليمان والمعتقل مأمور (محمود مرسى) اتبع سياسة الردع والقسوة



لقطة من فيلم ليل وقضبان

للمسجونين لا اختلاف عنده بين جريمة سياسية وأخرى جنائية فالجميع امامه سواء لا تفرقة امام القانون الذى يعتزم تنفيذه وقد امتدت قسوة المأمور من الليمان الى المكان الذى يقيم فيه ، فأخذ يمارس نفس الاسلوب الضيق مع اهل البيت وزوجته التى كانت تعانى منه الكثير مما جعلها تضطر الى خلق علاقة غير شرعية جاءت وولدت نتيجة انقطاع التيار الكهربائى الذى لا يستطيع أن يعيده إلى موضعه الحقيقى إلا أحد المسجونين السياسيين (محمود يس) الذى يعانى هو الآخر من قسوة المأمور الآمر الناهى واخذت عمليات الانقطاع للتيار تستمر بين العفوية والتلقائية حتى تدخلت حالة العمد والذى ساده حالات ضعف واستسلام للغرائز حتى علم كاتم اسرار المأمور ومراسله الخاص به (توفيق الدقن) المكلف برصد حركة الداخل والخارج فى المعتقل اثناء غياب المأمور حتى وصل به الأمر إلى مكاشفته بالحقيقة المرة واطلاعه على اسرار البيت وما يتم داخله من انقطاع عمدى للتيار اثناء الغياب ـ وجن جنون المأمور ـ وفى لحظة رهيبة يصدر قراره ـ وبدأ الاعداد لعملية اغتيال سياسى لهذا المسجون السياسى والتخلص منه الى الأبد وكتم الأنفاس عن طريق الاستئصال والقتل والفتك به ويكلف رجاله للتنفيذ وحتى تخرج القضية محبوكة لكون المعد هو رجل قانون آمر وفاهم ـ فيدبر عملية هروب وهمى من السجن العقاب فيه معروف وهو اطلاق الرصاص حتى يكون الانتقام فى صورة درامية مأسوية والاغتيال جاء عمداً لرجل سلطة من مسجون سياسى .

٣ ـ الكرنك

قصة نجيب محفوظ سيناريو وحوار ممدوح الليثى ـ المستشار الفنى للفيلم كان صلاح جاهين ، بطولة سعاد حسنى ـ نور الشريف ـ كمال الشناوى ـ شويكار ، تحية كاريوكا ، فريد شوقى ، محمد صبحى ، صلاح ذو الفقار ، عماد حمدى ، محمد توفيق ، نعيمة الصغير ، فايز حلاوة ، على الشريف ، أخرجه على بدرخان ـ الفيلم يعتبر اصطلاحياً فيلماً سياسياً متكاملا ونموذجاً واضحاً يمكن القياس عليه على باقى الافلام السياسية ـ من حيث الشكل والمضمون ـ الفيلم يؤرخ لفترة سياسية من اهم فترات التاريخ المصرى السياسى المعاصر بدءاً من نكسة ١٩٦٧ وانتهاء بنصر اكتوبر ١٩٧٣ مروراً بـ١٥ مايو . الفيلم أثار ازمة كبيرة قبل عرضه حيث اوصله صلاح نصر المدير السابق للمخابرات العامة وصحبه الى ساحة القضاء طالبا وقفه بعد أن تأكد من بعض اصدقائه المقربين السينمائيين أن شخصية خالد صفوان التى قام بها كمال الشناوى هى شخصيته الواقعية ـ ولكن صلاح نصر خسر القضية ، وكسب المنتج اكبر دعاية له واكبر ايراد وبلغ ٨٢١٩٧ جنيهاً فى ١٧ أسبوعاً. الموضوع والقضية هنا ــ التى تطرق اليها ــ ليس الفيلم بمضمونه العام أو شكله الذى توخى خلاله بفترة تسديدها الفساد السياسى الاجتماعى عبر مجموعة اشخاص هم اصحاب نفوذ وسلطان وسلطات قاموا بإلقاء القبض على بعض الشباب الثائر على الاوضاع التى سيطرت عليهم ومزقتهم بعد نكسة ٥ يونيو ١٩٦٧ وقاموا بتقسيمهم الى ماركسيين واخوان مرة والعكس صحيح كما كان واضحا فى المونتاج العجيب ولم نركز على بعض الاخطاء التاريخية التى شابت الفيلم لأنها مهمة الناقد وليس الباحث ومنها اذاعة البيان رقم ٧ انه البيان رقم ٥ ابان حرب أكتوبر وأن مظاهرات المحلة وقعت قبل الهزيمة وليس بعدها وأن شخصية خالد صفوان (صلاح نصر) تم اقالتها من منصبها بعد هزيمة يونيو وهو الامر الذى لم يعرض على الشاشة وظهر أنه اقيل بعد ١٩٧٣

ولكن ما سنركز عليه فى هذا الفيلم هو شخصية ودور صغير قام بأداءه الممثل الكوميدى محمد صبحى ، الدور هنا جاء تراجيدياً ـ والشخصية هى شخصية حلمى حمادة والذى تعرض لاغتيال سياسى فى الفيلم داخل جدران



لقطة من فيلم امرأة من زجاج

السجن وابعاد القضية وظروف ارتكابها واسبابها والبعث لها ونتائجها كل ذلك يجعلنا امام جريمة سياسية ـ مكتملة الظروف والنشأة وترجع اهميتها الى ما يلى :

ـ انها جريمة اغتيال سياسى وقعت داخل معتقل فى حالة من القمع العام والقصد منها هو المنع والإرهاب . واعطاء نموذج فريد فى محاربة الآراء مهما كانت وتنوعت .

ـ انها ارتكبت ضد شخص صاحب رأى محدد فى الفيلم (يسارياً) واراد المخرج الذى عانى من الواقع وقبل اخراجه للفيلم من تجربة الحبس داخل معتقل سياسى ـ أن يعبر بطريقة غير مباشرة عن الشخصية التى تم اعتقالها عند القاء القبض عليه وإلقاء الكتب على الارض والتحفظ على بعضها لأنه مسجل عليه اسم صاحب الشخصية والتى لقى حتفها داخل المعتقل وكل ذلك يجعلنا امام جريمة واقعية الحدث والشخصية والمكان والزمان مختلفة فى اسلوب التنفيذ ، وقد أراد المخرج إظهاره فى الإطار العام للفيلم كنوع من القمع والتعذيب الذى ساد الفيلم وميزه وتسيده .

٤ - إمرأة من زجاج :

انتاج عام ١٩٧٦ بطولة سهير رمزى ومحمود يس وصلاح نظمى اخراج نادر جلال والفيلم يدخل فى حظيرة الأفلام السياسية التى عالجت جرائم التسلط واستغلال النفوذ وكبت الحريات قبل ١٥ مايو وذلك من خلال شخصية رشدى عبد الباقى التى طغت عليه المصالح المادية والانحرافات النفسية ودارت بين طموح شرس واحساس مؤلم بقسوة الصراع الانسانى ، كل ذلك ارتبط بالشكل العام للصراع الاجتماعى الذى يترك خلاله ومعه وبه متفاعلا ومتكاثرا ومؤثرا فيه ـ وشخصية رشدى « صلاح نظمى » اكتسبت طابعا مميزاً طوال الفيلم الذى استطاع نادر جلال أن يسجله ويضعه بمثابة تجسيد المانع والعائق الجوهرى لعلاقة كمال (محمود يس) ومنى (سهير رمزى)ولممارسة الحب الذى يجمعهما من قبل زواجه من منى ـ ومن دراسة شخصية رشدى فى اطار الشخصيات العامة وكيف بسط شخصيته عليهم جميعا خاصة منى التى أرادت ووافقت على الهروب الاختيارى من الفقر المتربص لها ولأسرتها بالزوج منه وترك كمال وكيل النيابة الصادق مع مشاعره والذى استطاع استكمال دراسته القانونية بتفوق ولكن بعد التخرج يجد بين يديه الشهادة ولا يجد أمامه منى حبيبته وصديقته التى تزوجها رشدى الشخص المتسلط على الفيلم واصحابه ـ ويدخل الصراع بين رشدى كمال ذروته عندما يرتكب حادث قتل خطأ بسيارته اثناء وجود منى معه وهما عائدان من خلوتهما الأولى والأخيرة ويدخل كمال صراعاً نفسيا رهيبا بعد أن نجح رشدى من إلصاق تهمة القتل إلى احد اساتذة الحقوق البارزين المدافعين عن قضية الديمقراطية وسيادة القانون والذى استنكر نديمه القضاء خلال محاضراته فى الحرم الجامعى والصراع داخل شخصية كمال هو صراع الضمير والمصلحة من جانب وصراع الحب والواقع من الجانب الآخر ويُجُبُ كل ذلك الصراع الأقوى المتمثل فى سلطة رشدى الذى يسعى إلى التخلص من الاستاذ الجامعى بتهمة القتل الخطأ ، وتصل حدة الصراع الى النهاية عندما بدأت خيوط خطة رشدى تتجمع مستعداً للظروف السياسية المحيطة به والتى سمحت له بذلك، ويقرر التخلص من وكيل النيابة المحقق فى قضية القتل الخطأ والتخلص منه جاء سبباً لارتكاب جريمة ثانية هى الخلوة مع زوجته والذى كان على علم تام بها وبدأت تجمع الظروف والملابسات والتخطيط والاعداد لارتكاب الجريمة ـ التى هى سياسية الى ابعد الحدود فالباعث والمرتكب فيها سياسى لاخفاء جريمة عن زوجة رجل مسئول التشهير بها ممنوع إلى اقصى درجه ، والسبب الثانى هو سريان الحيكة فى لصق جريمة أخرى لأستاذ جامعى مشهور والتخلص من كمال باغتياله عمداً مع سبق الاصرار والترصد عن طريق سيارة مجهولة والفاعل مجهول على الطريقة اليونانية .

٥ - الغول :

يعد فيلم الغول الذى قام باعداده للحوار والسيناريو وحيد حامد واخرجه سمير سيف وقام ببطولته فريد شوقى ونيللى وحاتم ذو الفقار ـ من اشهر الافلام المصرية التى اثارت ضجة رقابية كبرى شهدتها الصحف والمجلات المحلية والعربية والعالمية وامتد صداها إلى ساحة القضاء ولم ينافسه فيلم بهذه الضجة الا فيلم الكرنك ويرجع اسبابها الى اعتقاد الجميع سواء كانوا نقاداً أو رقابة إلى غرفة صناعة السينما ووزارة الثقافة ومجلس الشعب إلى تأكيد أن الفيلم يرمز

بطريقة خفية إلى شخص الرئيس الراحل انور السادات وخصوصاً مشهد الاغتيال الأخير الذى قتل فيه عادل « عادل امام » الغول فريد شوقى بعد أن عافل الحراس امام مبنى شركته وهم حاملين الأسلحة النارية وحمل هو ايضا سلاحاً أخفاه بين طيات ملابسه (بلطة) واقتحم المكان دون استئذان من احد والانفراد بالضحية المراد الفتك بها ، ومنح القاتل فرصة سانحة لتنفيذ مخططه بحسن نية من المجنى عليه ثم اطلاق بعض العبارات الشهيرة على لسان فريد شوقى (مش معقول) والتى اطلقت فى المنصة يوم ٦ اكتوبر ١٩٨١ وعملية التنفيذ التى جاءت وبدأت بالغدر وانتهت بالقاء الكراسى على القتيل والهرج والمرج . . .

وهنا نستطيع أن نؤكد اننا امام جريمة سياسية حية تجمعت فيها وانحصرت اهدافها والباعث عليها وبرغم أن الفيلم يحمل قضية اجتماعيه ويعالج سلبيات فترة الانفتاح الاقتصادى إلا اننا لانستطيع أن ننكر أن شخصية « الغول » فريد شوقى هى شخصية لها بعد سياسى فى الفيلم حيث استطاعت تلك الشخصية التحكم حتى التملك فى الاقتصاد واصدار القرار السياسى وانها ضمن نموذج لشريحة لها ، وأن الفتك بها سوف يكون له تأثير كبير على تغير الأمور والهدف هو التخلص من الشخصية التى امتلكت من يدها زمام جميع الامور وأن التخلص سوف يؤدى إلى صلاح واصلاح مجتمع فاسد .

ونحن نخالف كاتب السيناريو وحيد حامد الذى اكد لنا أنه قدم السيناريو للرقابة يوم ٣٠/ ٩ / ١٩٨١ أى قبل حادث الاغتيال الشهير بأسبوع وإن صح هذا مجازاً واجرائياً كان الأمر يبدو مختلفاً خاصة لدى مخرجه سمير سيف الذى اخرج الفيلم وانه قام بالإفراج بعد أن شاهد مثله كمثل جميع المصريين والعالم أجمع عملية الاغتيال على شاشة التليفزيون على الهواء وحفظها الاطفال عن ظهر قلب وهنا لا نستطيع أن ننكر أن مشهد الاغتيال كان من خيال المخرج ولم يأت من فراغ يعتمد لعدة اسباب أولها هو أن السادات شخصية تاريخية وأن تناولها سينمائياً ليس من قبيل الممنوعات وأن حياته وسيرته ونهايتها هى ملك للتاريخ والثانى أن مناخ الحرية والديمقراطية يتيحان له أن يطرح وجهة نظره سواء كانت صحيحة أو ضد من يعترض دون التشهير بأحد طالما الهدف هو هنا قومى .

وفى نهاية دراستنا هذه والتى استعرضنا خلالها مجموعة من الجرائم السياسية التى عرضت فى السينما المصرية على سبيل المثال ـ فهناك مجموعة أخرى تعرضت لتراث الجرائم تحديداً وتفصيلا ومنها افلام قهوة المواردى ، العرافة ، انتخبوا الدكتور سليمان عبد الباسط ، احنا بتوع الأتوبيس ، جريمة فى الحى الهادى ، الصعود للهاوية ، سنة اولى حب ، على من نطلق الرصاص ، حب فى الزنزانة ، البرىء ، فى سينا رجل ، المذنبون ، السادة المرتشون ، العوامة ٧٠ ، موعد مع العشاء ، الارض ، قصر الشوق ، وراء الشمس ، واخيرا آه يا بلد الذى لم يعرض بعد واخرجه حسين كمال .

وفى كلمة موجزة نستطيع أن نستخلص السمات المميزة والمشتركة والتى امكن تجميعها من هذه الافلام فى النقاط التالية :

١ - أن جميع الافلام التى شملت مشاهدها جرائم الاغتيال السياسى هى أفلام سياسية بالمفهوم الذى امكن تحديده فى صدر الدراسة والتعريف الذى تم التوصل إليه فلم يحدث أن عرضت مشاهد لجريمة سياسية من خلال فيلم اجتماعى أو كوميدى سواء بطريقة العمد أو العرض .

٢ - أن ملف الدعوى القضائية لهذه الجرائم التى تعرضت لها الافلام جاء بعضها حقيقياً وشهدتها صفحات التاريخ المصرى سواء فى طريقة الاعداد أو التنفيذ ، أو الهروب ، أو الشخصية والعرض ثم بالحقيقة أو بالمجاز أو الرمز مثل جريمة قتل اللورد موين (جريمة فى الحى الهادى) واغتيال السادات (الغول) اغتيال بطرس غالى (فى بيتنا رجل)

٣ - أن هذه الافلام واجهت اعتراضاً كبيراً من معظم الاجهزة التنفيذية بدءاً بالرقابة فى وزارة الثقافة ومجلس الشعب والقضاء وأن معظمها واجهت المصادرة الوجوبية ، ثم تم الإفراج عنها تحت شروط ومنها افلام الكرنك ، الغول ، العصابة ، المذنبون .

٤ - أن معظمها تعرض لجرائم ارتكبت فى العام الماضى له ولم تكن لاحقة لارتكابها ومواكبة للحدث نفسه فى زمنه مثل افلام الكرنك ، إمرأة من زجاج عرضت فى السبعينات عن فساد وجرائم تمت خلال الستينات

٥ - انها تركزت على اظهار وابراز شخصية وحيدة فى الفيلم وتشريحها وابراز مساوئها وفسادها السياسى وتشويه تاريخها الشخصى ومحاولة اسقاط هذه الملامح والصفات لذات الشخصية لاستدعاء نظام كامل ـ وقد ظهر ذلك فى شخصية محمود المليجى (غروب وشروق) صلاح نظمى (امرأة من زجاج) فريد شوقى (الغول) سعيد عبد الغنى (احنا بتوع الاتوبيس) جميل راتب (حب فى الزنزانة) محمود مرسى (ليل وقضبان)

٦ - ان عملية تنفيذ وارتكاب عملية الاغتيال السياسى فى هذه الافلام جاء بصورة بشعة ومؤلمة ودموية المشاهد والاحاسيس يقصد من ورائها خلق حالة من الإيلام لدى المشاهد بخلق موقف يتعاطف مع المجنى عليه الذى هو فى الأصل بطل سياسى صاحب مبدأ وافكار وطنية مناهضة للحكم ورجاله وقد وضح ذلك فى شخصية محمد صبحى (الكرنك) الذى اغتيل بالركل والضرب ، محمود يس فى فيلم ليل وقضبان الذى اغتيل باطلاق الكلاب الضالة عليه ، محمود يس ايضا فى فيلم امرأة من زجاج اغتيل فى حادث سيارة ، مجهول فتك به ، وابراهيم خان فى فيلم غروب وشروق .

٧ - إن الجريمة السياسية التى ارتكبت فى هذه النوعية من الافلام اما أن ترتكب مع بدايات الفيلم وينصب عليه احداثه طوال الفيلم ويحاول مخرجه كشفها والغموض الذى يصاحبها حتى تتضح الحقيقة وتحديد القاتل وشخصيته وهويته والفاعلين الذين هم فى الغالب رجال سلطة ونظام ، وقد تمثل ذلك فى قتل ابراهيم خان فى بداية غروب وشروق ، وفيلم وراء الشمس وقد ترتكب الجريمة السياسية فى نهاية الفيلم ويكتمل بها احداثه ونشاهد جريمة النهاية مع مشهد الدماء والجثمان الذى لا ينطق للأبد وحاملا معه سره الدفين والهدف من ذلك هو ترك المشاهد يحدد النهاية الذى يريدها هو والذى تم استخلاصها من احداث الفيلم وقد تمثل ذلك فى نهاية افلام . . امرأة من زجاج ـ مثل محمود يس ، الغول يقتل فريد شوقى ، حب فى الزنزانة ، جميل راتب ، محمود المليجى فى الارض ، عمر خورشيد فى العرافة .

المراجع

- بحث منشور مقدم من شاكر العانى فى فبراير ١٩٦١ إلى المؤتمر السادس لاتحاد المحامين العرب بعنوان «الجرائم السياسية والتفرقة بينها وبين الجرائم العامة
- الجرائم السياسية
- الجزء الأول
انور العمروسى المحامى
الطبعة الأولى ١٩٥١
الجرائم السياسية
حسن الجداوى المحامى
الطبعة الأولى ١٩٤٨
عدد مايو آيار ١٩٨٥ من مجلة الجيل
- عدد خاص عن السياسة فى السينما العربية
- القاهرة العدد ٢٨ فى ١٣/٨/١٩٨٥
السينما السياسية فى مصر
عصام العراقى
- السينما فى الوطن العربى
- جان الكسان
- عالم المعرفة العدد ٥١
- مجموعة السينما المصرية فى موسم (احد عشر كتابا من ١٩٦٨ حتى ١٩٧٨)
- من اعداد الدكتور عبد المنعم سعد .
- حلقات نقاش مع كل من :
وحيد حامد ـ كمال الشيخ ، عاطف الطيب ، محمد زين ، صفوت غطاس ، هانى الحلوانى ، محمود يس ، المستشار مصطفى درويش ، رءوف توفيق ، سعيد مرزوق
حول الأفلام السينما فى السينما المصرية

رسالة فينا



منظر من مسرحية داريولو « علاقة ثنائية خديجة »

عبد الحميد احمد على

مهرجان للسينما العربية



« حراس الصحراء » للمخرج التونسي ناصر خمير

سادت لفترة قصيرة بعد حادث قطارى ڤينا وروما فى الشهر قبل الماضى ، لهجة غريبة فى وسائل الاعلام الغربى تتحدث عن العرب بشكل متعسف وغير عادل ، مما أدى بالعرب المقيمين فى اوروبا بالشعور بالظلم . وقد جاءت هذه الافلام العربية الجديدة لكى يرى المشاهد النمساوى جزءاً من الثقافة العربية ، حتى بدأت وسائل الاعلام النمساوية نفسها تهتم بالمهرجان واخباره . . فهم هنا يحترمون العرب ولكنهم يكرهون العنف . وقد انتهى فى الشهر الماضى بڤينا المهرجان الثقافى العربى الذى نظمه مكتب جامعة الدول العربية بالنمسا بالاشتراك مع مجلة « اوريتيبرونج » ، « التوجيه » ، التى تصدر بالالمانية فى النمسا تحت اشراف د. لطفى العميد المخرج التونسى والذى اشرف بنفسه على المهرجان ، وتساهم هذه المجلة التى تصدر كل شهرين فى توطيد الروابط الثقافية بين اوروبا والعرب . يحمل المهرجان ، الذى استمر فى الفترة ما بين ١٦ و٣٠ يناير بمدينة ڤينا ومن اول فبراير ولمدة اسبوع بمدينة جراتز ثانى اكبر المدن النمساوية ، اسم (ريح الصحراء . . افلام من دول البحر المتوسط) . من الافلام المشتركة فى المهرجان ـ والذى ساهم المركز الثقافى الفرنسى بڤينا بجزء كبير فى إنجاحه ـ افلاماً مصرية ولبنانية وتونسية وجزائرية ومغربية وسورية . . من مصر كان (وداعاً بونابرت) (انتاج فرنسى ـ مصرى) للمخرج المصرى يوسف شاهين فى افتتاح المهرجان وختامه . ومن لبنان كان فيلم

« بيروت اللقاء » ، (انتاج لبنانى ، تونسى ، بلجيكى) لمخرجه اللبنانى برهان علوية ، الذى اخرج عدة افلام عن الحرب اللبنانية . . يحكى الفيلم قصة حبيبين (حيدر وزينه) لا يتمكنا من اللقاء فى خضم الحرب التى تشهدها بيروت ، يتفق الحبيبان تليفونياً عن طريق التسجيلات الصوتية ، ليسمع كل منهما صوت الآخر بعد رحيل زينه الحتمى الى امريكا . . فى النهاية ينتظر حيدر زينه فى المطار حيث يودعها ويعطيها الشرائط . . تتأخر زينه قليلاً . . يشك حيدر فى فهم زينه للشرائط ومحتواها . . ان الشريط المسجل عبارة عن مونولوج وهو يحتاج الى حوار معها . . تصيب حيدر حالة من اليأس المفاجىء . . ويعود الى البيت ليستحيل اللقاء . . وتنتهى قصة الحب بالفشل . والفيلم سيمفونية حزينة عن حال بيروت . . يعزفها شبح اليأس والخوف والفشل . ومن اخراج الالمانى الشهير فولكر شلوندروف فيلم « التزييف » انتاج المانى فرنسى وهو فيلم روائى يصور واقع المعارك فى بيروت من خلال قصة صحفى المانى وفتاة لبنانية . . يرفض الصحفى مغادرة بيروت رغم مذابحها الهائلة ، تشارك فى الاخراج السينمائية اللبنانية جوسلين صعب صاحبة : « الصحراء . . . ليست للبيع و« بيروت . . مدينتى » . . كما تشارك فى المهرجان بفيلمها « غزل البنات » ، انتاج فرنسى - لبنانى ، والذى يعتبر رؤية حديثة لحكاية من حكايات الف ليلة وليلة ، حيث يقع رسام فى سن الكهولة فى غرام فتاة فى الثالثة عشر . . ويصور الفيلم احداث الحرب الاهلية فى لبنان .

ومن تونس يقدم لطفى العميد فيلماً بعنوان « السبت فات » ويحكى الفيلم قصة عاملين بباريس أحدهما جزائرى والآخر تونسى ، يحاول الشابان التعرف على نساء باريس فى يوم عطلتها ، دون فائدة . . والفيلم تجربة سينمائية ناجحة تصور مشاعر الحنين إلى الوطن فى القرية . . والتى يعانيها عمال المغرب العربى فى فرنسا . .

ومن اخراج التونسى ناصر خمير عُرض فيلم « حُراس الصحراء » ، انتاج تونسى - فرنسى ، والحاصل على جائزة الدب الذهبى فى مهرجان فالينسا بأسبانيا ويحكى الفيلم رحلة مدرس شاب يلتحق بالعمل فى البادية ، كذلك يعرض فيلم « ظل الأرض » انتاج تونسى ، فرنسى ، للمخرج طيب لوحيشى . . يحكى الفيلم قصة أسرة تضطر الى مجابهة قوى الطبيعة ومخاطر تحرشات الحدود وحتى مواجهة السلطات العليا ، والفيلم حاصل على جائزة مهرجان أفلام البحر المتوسط بفرنسا .

ومن الجزائر كان فيلم « الشاى فى حريم ارشميدس » للمخرج الجزائرى مهدى شارف والذى حاز فى مهرجان « كان » الاخير على جائزة السينما الفرنسية الجديدة ، ويصور الفيلم حياة الأقليات المضطهدة من شمال افريقيا فى باريس وذلك من خلال حياة شابين .

ومن الجزائر أيضاً كان فيلم (زوجة لابنى) للجزائرى على غانم ، والذى يحكى قصة شاب وفتاة ، ترتب اسرتاهما زواجهما رغم أنهما لا يعرفا بعضهما البعض وذلك حسب التقاليد والأعراف .

هذا الى جانب مجموعة من الافلام القصيرة : من مراكش الى غرناطة،الموحدون ، ومسجد القيروان ، وفن الخط العربى والصلاة ركيزة الاسلام .

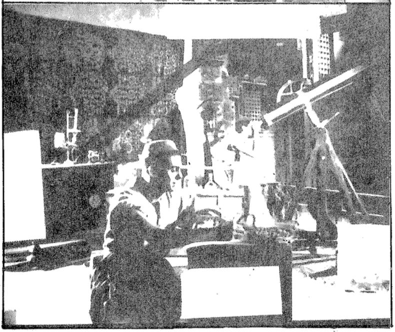
وفى إطار المهرجان ، صدر كتيب بالالمانية بعنوان « السينما العربية . . رؤية معاصرة » ، يلقى الكتاب الذى وضعه د. لطفى العميد ، نظره على فن السينما فى كافة الأقطار العربية . .

نشأته وتطوره . . كما يتناول بالتحليل السريع . . ظاهرة الافلام الكوميدية المصرية ويرى الكاتب ان القاهرة لم تعد هولى وود الشرق كما كانت فى الماضى وان عواصم عربية اخرى شاركت فى مهمة تطوير السينما العربية . وهى وجهة نظر قابلة للنقاش .

والمهرجان فى النهاية ، مهرجان ناجح من كل الوجوه ، فقد اعطى المشاهد النمساوى مجموعة من اجود الافلام العربية الجديدة ، وبالرغم من عدم وجود ترجمة بالالمانية لبعض الافلام . . إلا ان هذا لم يمنع من اقبال الجمهور عليها وتذوقها باعتبار ان السينما لغه عالميه



المخرجة اللبنانية جو صعب مع الممثلة هالة بسام

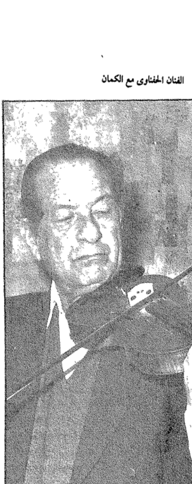


لقطة من فيلم « ودعا بونابرت »

تراث الموسيقى الرفيعة في مصر

د. عواطف عبد الكريم

الفنان الحفناوى مع الكمان



من المعلوم أن للفنون الرفيعة وعلى رأسها الموسيقى ، دوراً كبيراً فى إثراء وجدان الشعوب ، وصقل سلوكياتها ، وتعميق تجربتها الإنسانية . وليست كل أنواع الموسيقى قادرة على تحقيق هذا الدور ؛ إذ أن الموسيقى عملة ذات وجهين : وجه ترفيهى . . . تسالى تدغدغ الحواس ولا تترك أثراً نافعاً على المستمع ؛ بل قد يؤدى الإغراق فى مسماعها إلى تبلد الوجدان وبلاهة الفكر . أما الوجه الآخر للموسيقى فهو الذى يلعب دوراً إيجابياً فى حياة الشعوب ، يضفى على حياتها معنىً ، ويشحذ قدراتها ، ويثرى وجدانها ، ويصقل سلوكها .

والموسيقى من هذا النوع ، هى موسيقى ذات جوهر . . ناتجة عن تزاوج بين العقل والوجدان . . . متقنة الصنعة . . . قائمة على أسس علمية . لهذا فهى تتطلب جهداً عقلياً فى المتلقى كى يستمتع بها ويتفهمها . هذا الجهد يماثل ؛ وبدون مبالغة فى القول ؛ الجهد الذى يبذل فى تفهم واستيعاب أى عمل فنى أو أدبى رفيع ، إن لم يكن أكثر لأن الموسيقى هى الفن المجرد الوحيد بين الفنون المختلفة .

وتعتبر هذه النوعية من الموسيقى إحدى دعامات التنمية الثقافية للشعوب ، وأحد دلائل رقيها وتمدينها . لذا نرى أن دول العالم المتحضر قد حرصت باستمرار على تشجيع إبداع مثل هذه الموسيقى ومساندة مبدعيها مادياً وأدبياً ؛ ونشر إنتاجهم الفنى بشتى وسائل الطباعة والتسجيل ، علاوة على الإصرار على إذاعتها فى الحفلات الموسيقية العامة ، ومن خلال وسائل الإعلام المسموعة والمرئية . كذلك حرصت هذه الدول على معاونة جماهير الشعب على تفهم وتذوق الإنتاج الموسيقى الرفيع سواء أكان هذا الإنتاج من التراث الإنسانى العالمى أو إبداع محلىّ حديث ! عن طريق المحاضرات والدراسات والمطبوعات والبرامج الإذاعية والتليفزيونية التى تعرض هذه الأعمال متناولة إياها بالشرح والتحليل والتقييم . هدف هذه الدول هو إيجاد توازن بين الجرعة الترفيهية من موسيقى الاستهلاك اليومى ، والجرعة التثقيفية من الموسيقى الرفيعة .

وفى جمهورية مصر العربية ، نجد أن هناك ثلاثة روافد لهذه النوعية من الموسيقى متاحة أمام الشعب المصرى هى :

١ – التراث الإنسانى من الموسيقى العالمية الجادة ، والتى تعرف باسم « الموسيقى الكلاسيكية » أو « الموسيقى الرفيعة » ويمتد إنتاجها من حوالى عام ١٦٠٠م حتى يومنا هذا . هذا التراث يشمل أيضاً إبداع المدارس الموسيقية القومية لمختلف البلاد التى استطاعت أن تحقق ذاتها عالمياً ، وأصبحت بالتالى من الروافد الموسيقية التى لا يمكن تجاهل أثرها فى مجرى التطور الموسيقى العالمى .

٢ – تراثنا القديم من الموسيقى العربية التقليدية الذى يعبر عن حقبة زمنية بكل خصائصها ومقوماتها ؛ حتى وإن اقتصرت وسائل وأهداف هذا التراث على التطريب فقط مما أفقده بعض خصائص التعبير الموجودة فى التراث الموسيقى العالمى وأهمها روحانية التعبير التصوفى ، ودرامية التعبير الإنفعالى . وأعتقد وهذا اعتقاد شخصى بحت ، أن الموسيقى الأوروبية العالمية قد اكتسبت هاتين الخاصيتين ولارتباطها بالدين من ناحية ، وبالمسرح والأدب من ناحية أخرى ، علاوة على أن وسائلها تساعد أيضاً فى الوصول إلى أنواع التعبير السابق ذكرها .

٣ – الإبداع الموسيقى لرفيع المؤلفى المدرسة الموسيقية القومية فى مصر . وهذه المدرسة ممكن أن تلحق بركب الحضارة العالمية ، وأن تكون مؤثرة فى مجرى تطور التاريخ الموسيقى مثلها مثل قرينتها فى دول أخرى مثل أسبانيا ودول اسكندنافيا وتركيا والمجر وغيرها ، وذلك لو توافرت لها المساندة الكافية والتجشيع السليم من قبل مؤسسات الدولة ، الثقافية والإعلامية .

ما هو موقف هذه الروافد الثلاث فى جمهورية مصر العربية ؟ وإلى أى حد تقوم المؤسسات المعنية عندنا بنشرها ومساندة إبداعها ، وتشجيع الجمهور على أن يتآلف معها . . يتذوقها . . يتفهمها . . . يتحمس لها ويطالب بإصرار بالاستماع إليها ؟؟

١ – التراث الإنسانى العالمى للموسيقى الرفيعة ، تراث قائم فعلا ولا يحتاج إلى تحقيق ذاته ، فهو حقيقة ودوافع منتشر منذ مئات السنين ، تتباهى به دول أوروبا وتزهو بمبدعية من أبنائها . يعنى بتقديم هذا التراث فى جمهورية مصر العربية كل فى أوركسترا القاهرة السيمفونى وأوركسترا الكونسيرفتوار ، علاوة على برنامج

وحيد فى التليفزيون هو « صوت الموسيقى » الذى تعد مادته العلمية وتقدمه الأستاذة القديرة د. سمحة الخولى . هناك أيضا النشاط الذى يقدمه البرنامج الثانى لعرض هذا التراث . وتعتبر كمية بث هذه النوعية من الموسيقى فى خلال الإذاعة والتليفزيون ضئيلة للغايه إذا ما قورنت بالسيل المنهمر من موسيقى الترفيه أو موسيقى الاستهلاك اليومى المصرية والعالمية مثل الروك والبوب وما إليه التى تبث فى هذين الجهازين وجمهور هذه النوعية من الموسيقى الرفيعة قليل جدا من المتخصصين وبعض من المثقفين ، بينما تقف الغالبية العظمى من جماهير الشعب المصرى موقفا يتسم بالاستخفاف بهذه الموسيقى وهذا ناتج عن عدم الفهم .

وعلينا أن نسعى لإيجاد ألفة بين هذه الموسيقى وهؤلاء بالإصرار ومتابعة البث مع زيادة الجرعات المقدمة منها من خلال وسائل الإعلام والأجهزة الثقافية ، مع الحرص على أن يتم ذلك مشفوعا بالشرح والعرض والتحليل بواسطة أساتذة أكاديميين ، حتى نأخذ بيد المستمع العادى كى يألف ثم يتذوق ويتفهم ويطالب بهذه الموسيقى .

٢ - نفس التوصية السابقة نطالب بها أيضا بالنسبة لتراثنا من الموسيقى العربية التقليدية . وهو أيضا تراث قائم فعلا ولا يحتاج إلى تحقيق ذاته . حقيقة توجد هناك ألفة كاملة بين المستمع المصرى وهذا التراث ، نتيجة للتعايش المستمر ، إلاأن هذا التراث لم يتم تناوله بالعرض والتحليل العلمى السليم لمساعدة هذا المستمع على اكتساب القدرة على تذوقه . وما أعنيه هنا بالتذوق ؛ هو الاستمتاع مع تفهم مكونات العمل الفنى المسموع وليس استحسان العمل أو معرفة بعض المعلومات النظرية عنه كما يتوهم البعض .

٣ - الإبداع الموسيقى الرفيع للمدرسة القومية المصرية وهو يعانى الأمرين فى جمهورية مصر العربية . يكاد يكون لا جود له على خريطة البث الإذاعى والتليفزيونى . يُقدم مرة أو مرتين سنويا فى خلال أوركسترا القاهرة السيمفونى وأوركسترا الكونسيرفتوار ويكون عملاً واحدا لمؤلف موسيقى واحد . كذلك لا توجد تسجيلات مطروحة فى السوق لأعمال هؤلاء المؤلفين سواء الراحلين منهم أمثال حسن رشيد ـ يوسف جريس ـ أبو بكر خيرت ؛ ولا للأحياء منهم أمثال جمال عبد الرحيم ـ رفعت جرانه ـ عزيز الشوان ؛ وغيرهم فى الأجيال الأصغر سناً . وتحضرنى الذاكرة الآن ، من أنى قد احتجت فى يوم ما إلى تسجيل للمتتالية الشعبية لأبو بكر خيرت فنزلت إلى السوق لشرائها ولم أجدها أو غيرها فى أى محل من محلات بيع الإسطوانات . . . قطاع عام . . . أو قطاع خاص . . . ولكنى وجدت ـ وبوفرة مبالغ فيها ـ اسطوانات مثل « الطشت قالى » وما مشابه ذلك .

الفنان عبد الفتاح منسى مع القانون



وحتى محاولة التعامل مع هؤلاء المؤلفين الأكاديميين لكتابة الموسيقى التصويرية للمسرحيات والأفلام والمسلسلات والسهرات الإذاعية والتليفزيونية ، كذا أغانى الأطفال ، غير وارد إلا فيما ندر ؛ فى نفس الوقت الذى يتولى فيه هذه المهام من لم يدرس الموسيقى على الإطلاق وليست عنده أية فكرة عن التأليف الموسيقى السليم . . لا يقرأ ولا يكتب النوتة الموسيقية . . . وليست له أيضاً دراية وخبرة ملحنينا الكبار . هل سمعنا يوماً عن كاتب أو أديب مبدع يجهل قراءة وكتابة اللغة التى يتعامل معها . . . . . ؟؟

وهكذا نرى أن مبدعى الموسيقى الرفيعة فى جمهورية مصر العربية . . . شهداء . . . شهداء . . . شهداء .

شهداء دراسة عميقة متأنية قد تتجاوز عشر سنوات حتى يتم تكوينهم كمؤلفين موسيقيين فى مجتمع يعترف ويشجع ويعمل على انتشار من يملك الجرأة والشطارة لارتياد مجال التأليف الموسيقى دون دراسة أو دراية .

شهداء إبداع أعمال فنية تتطلب من الموهبة والجهد والعمل شهوراً وشهوراً فى مجتمع شغوف بموسيقى ذات خط لحنى مفرد مزوق بإيقاعات ثائرة ضارية يمكن إبداعها شفاهة فى دقائق أو ساعات .

شهداء عزلة تامه . . . ستار حديدى فرض على أعمالهم بسبب إهمال وسائل الإعلام لها مع إصرار هذه الوسائل على نشر كل أنواع موسيقى الاستهلاك اليومى .

إصرار عجيب على نشر موسيقى الترفيه لدرجة أقنعت الكثيرين أن هذه النوعية دون غيرها التى تمثل الموسيقى المصرية . وهى دون غيرها التى تقدم فى الاحتفالات الوطنية ؛ وهى التى تمثل مصر فى الأسابيع الثقافية ؛ وذلك بالرغم من الحقيقة المعروفة من أن حضارة الأمم تقاس ليس فقط بتقدمها العلمى ؛ ولكن أيضاً بالإنتاج الرفيع لأدبائها ومفكريها وفنانيها ؛ وبنسبة الجرعات الثقافية التى تستطيع شعوبها أن تستوعبها من هذا الإنتاج ومن غيره من الإنتاج العالمى .

إنه لواجب قومى أن تتولى جميع الأجهزة المعنية متابعة نشر أعمال هؤلاء المبدعين الأكاديميين ومساندتها مثلما يحدث فى دول العالم المتحضر . وأعتقد أن التليفزيون بامكانياته الخطيرة وبتأثيره الهائل على جماهير الشعب العريضة ممكن أن يفرض تيار الموسيقى الجادة فى مصر على هؤلاء الجماهير . ولنا هنا رجاء للمسئولين عنه نلخصه فى النقاط التالية :

(أ) نشر الأعمال الموسيقية للمبدعين الأكاديميين وتناولها بالنقد الموضوعى ، لوصفها فى إطارها الصحيح بالنسبة لمن تولاهم الله برحمته الواسعة ؛ ولتصحيح مسارها إذا كان هنا احتياج لذلك بالنسبة للأحياء منهم .

(ب) مساندة جيل المبدعين من الشباب الموسيقى الأكاديمى وإلقاء الضوء على إنجازاتهم الجاده فى مجال التأليف والعزف والغناء حتى يتيح لهم فرصة التواصل مع جماهير الشعب والانتشار ، مثلما يحدث مع شباب موسيقى الترفيه .

(جـ) فتح نافذة من العلم والمعرفة على التيارات العالمية المعاصرة فى مجال التأليف الموسيقى الرفيع حتى يحتك بها ويستفيد منها شباب المبدعين المصريين .

(د) محاولة نشر الإنتاج الموسيقى الرفيع للمبدعين من أبناء الوطن العربى .

(هـ) الإصرار على إذاعة كثير من موسيقى التراث العربى وموسيقى التراث العالمى بشكل مستمر وبمدد زمنية أكثر .

(و) إتاحة الفرصة أمام المبدعين الأكاديميين للتعاون مع التليفزيون فى وضع الموسيقى الملائمة لإنتاجه متعدد الأشكال .

أتعشم أن تتحقق هذه الآمال ، حتى توضع الأمور فى نصابها وحتى تنفرج أزمة الموسيقى الرفيعة فى وطننا الحبيب .



قيثارة دمشق وجهية عبد الحق

الضوضاء ..

جلال فؤاد

يقول « إرمجادر بونتنك » و « ديزموند مارك » فى بحث لهما عن العلاقة بين الإنسان والبيئة الصوتية . . أن الوقت قد حان للقيام بحملة لمكافحة الضوضاء فى حياتنا وتحسين البيئة الصوتية .

فإذا تخيلت ــ مثلاً ــ أنك فى مكان هادىء بالريف ، حيث تقل الأصوات المزعجة عنها فى المدن . . وأردت أن تكون فكرة صحيحة عن التغيرات التى تحدث فى بيئتك الصوتية ، أغمض عينيك وأصغ بأذنيك جيداً لتسمع مختلف الأصوات ابتداء من الريف ومتجهاً إلى المدينة . بدون شك سوف تستطيع أن ترسم خريطة صوتية توضح الفرق الهائل بين كثافة الأصوات فى الريف وبين كثافتها فى المدينة .

ولكى يمكن تكوين فكرة صحيحة عن الخريطة الصوتية ، فإن الأصوات فى البيئة الصوتية بالريف تظهر صوتاً بعد صوت ، منبعثه من صمت عميق . وفى هذه الحالة يتسنى للمرء أن يلتقط أصغر الأصوات . ويستطيع الرجل الريفى ــ على سبيل المثال ــ أن يعرف مكان الماشيه ، عند سماع الرنين الضعيف للأجراس المعلقة فى أعناق البقر . كما يستطيع أيضاً أن يميز صوت الطيور وأصوات الناس تمييزاً واضحاً لا لبس فيه خالياً من الأصوات الخلفيه .

وكلما اقتربنا من المدينة إشتد صوت العربات والقطارات والطائرات والآلات ، حتى يطغى على الأصوات الطبيعية ، التى تتلاشى خلف ضجيج الآلات وحركة المرور الخ . . . وفى هذا العالم الصوتى الصناعى لا يتسنى لنا التقاط الأصوات الخلفية إلا بعد تكبيرها بدرجة هائلة . وهذا يصدق على رسائل الاتصال البشرية كالكلام والموسيقا .

وإذا أمعنا النظر فى تطور هذا العالم الصوتى الصناعى من الناحية التاريخية ، لوجدنا أنه يشبه التطور الذى حدث فى الأصوات ، إذا ما انتقلنا من الريف إلى المدينة . فمنذ آلاف السنين اشتغل اسلافنا بالصيد والغزو من أجل الطعام ، فى بيئة صوتية تتألف غالباً من أصوات البيئة الطبيعية إلى جانب الأصوات البشرية التى كانت منخفضة إلى أدنى حد . وكان من النادر أن تطرق الآذن أصوات الأدوات والآلات التى صنعها الإنسان .

ولم يطرأ تغيير جذرى على البيئة الصوتية إلا فى عصر الصناعه الذى بدأ فى أوربا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر .

واليوم تعيش فى مراكز صناعية تنتج موجات عارمه من الضوضاء لم تكن تخطر على البال فى العصور القديمة ، وتزيد شدتها بإطراد إلى درجة لا يحتملها جسم الإنسان .

والمعروف أن الآذن البشرية على درجة عالية من الحساسية . فهى تستطيع أن تلتقط الكثافات الصوتية التى تتراوح بين أصغر كثافة مادية يمكن إدراكها ، وبين الكثافة التى تزيد عليها مليون مرة . ويحسب قياس شدة الصوت طبقاً لمقياس « الديسى بل اللوغاريتمى » .

ومن الواضح أن ازدياد الضوضاء فى البيئة يؤثر حتماً فى الناس وموسيقاهم . وقد ألف الناس فى العالم الصناعى ، أنه كلما تقدمت بالإنسان السن كانت النتيجة الحتمية هى ازدياد فقده لحاسة السمع . وقد أجريت دراسات فى منطقه قبيله « المابان » بالسودان كشف عن حقيقة هامه هى أن القبيله التى تعيش فى بيئة صوتية هادئه ، لا يرتبط فيها فقد السمع بتقدم السن . وقد أوضحت دراسة مقارنة أجريت بين أهالى أحد البلاد الصناعية الغربية ، أن القدرة على السمع عند رجل من أهالى أفريقيا الوسطى يبلغ عمره (٨٠) عاماً تعادل قدره رجل من مدينة نيويورك يبلغ عمره (١٨) عاماً . والنتيجة التى نستخلفها من ذلك ، هى أن فقد

السمع عند كبار السن يتأثر أساساً بالعوامل البيئية .

ولكن تأثير العالم الصوتى الحديث يظهر بشكل مفاجىء ، وبصورة أشد ، فى البلاد النامية حيث أن الانتقال فى هذه البلاد إلى عصر التكنولوجيا ، وما يصاحبها من جحيم الضوضاء ، لا يتم خطوه خطوه ، وإنما يتم بصورة مفاجئة . ويمكن أن يشتد أثر هذه الموجة العارمه من الضوضاء نتيجة الظروف المناخية . ففى المناطق الحارة التى يتحتم فيها أن تظل الأبواب والنوافذ مفتوحه معظم أيام السنه ـ كما هو الحال فى المدن الهندية مثلاً ، والتى اتخذت أساساً لاعداد تقدير عن هذه المشكله ـ نجد أن مستوى الضوضاء داخل المساكن يكون مرتفعاً .

وضجيج الآلات فى البلاد الصناعية ليس هو الصوت الغالب . فالموسيقا فى هذه البلاد تنتشر بين الجماهير بفضل مكبرات الصوت والأجهزة الإلكترونية الحديثة ، التى تذيع الموسيقا فى كل مكان مثل الأسواق والمطاعم ودور السينما والملاهى والمنازل الخ . .

وهذا الأمر لم يكن معروفاً للأجيال السابقة فى تاريخ البشرية ، حيث كان الكلام والموسيقا مرتبطين ارتباطاً وثيقاً بالمصدر المادى للصوت ، سواء كان لآلة موسيقية أو لمتكلم . أما اليوم فإنه فى استطاعتنا فصل أى صوت مرغوب فيه عن مصدره الأصلى ، بواسطة الأجهزة الصوتية الكهربائية ، وتسجيله على اسطوانات أو أشرطة ليذاع بواسطة مكبرات الصوت .

والواقع أن أهمية الأجهزة الصوتية الكهربائية تتجاوز كثيراً ، مجرد تسجيل الموسيقا واتاحة سماعها على الفور . أنها تتيح لنا أيضاً وسائل كثيرة يمكن تغيير الموسيقا الحية من حيث الشدة ونغمة الصوت وخواصها وغيرها من الوسائل .

وليس من القريب أن يتأثر موقف الشباب من الموسيقا بتأثرهم العميق بالعالم الصوتى الجديد المحيط به . كما أنه ليس من الغريب أن يألف الشباب فكرة ارتباط الموسيقا بالتكنولوجيا . فبفضل التقدم الهائل والمفاجىء فى الأجهزه الصوتية الكهربائية كمكبرات الصوت أصبحت موسيقا الشباب أمراً جديداً تماماً . إن استخدام الآلات التكنولوجية قد دخل الآن فى صناعة الموسيقا . وقد أصبح التفوق التكنولوجى الآن كالتفوق فى استخدام العازفين للآلات الموسيقية . ولم يحدث فى أى عصر من العصور فى تاريخ الموسيقا أن أصبح عزف الموسيقا معتمداً على الوسائل التكنولوجية كما أصبح الآن .

وأبرز مظاهر استخدام التكنولوجيا فى الموسيقا بالنسبه للشباب ، يكمن فى مجال الديناميكا الموسيقية وتكبير الصوت وتضخيمه . ومستوى تكبير الصوت الذى نراه فى الحفلات الغنائية الصاخبة وفى حانات الرقص على أنغام الفرق الموسيقية والأسطوانات والأشرطة المسجله ، يعد من أبرز العلامات فى البيئة الصوتية الموسيقية المتغيره . وقد أخذت بعض القياسات الدقيقة فى عدد من البلاد لمعرفة العلاقة بين الشباب والموسيقا أتضح أن شدة الموسيقا أصابت بعض الشباب بتلف لا يرجى شفاؤه فى طبلة الأذن . وبعبارة أخرى كان يمكن أن تتحطم نهايات الأعصاب بحيث لا يرجى شفاؤها .

وليس هناك فائدة من الندم على ادخال الأجهزة السمعية الكهربائية فى تطوير الموسيقا واستخدام الشباب لها . وليس هناك فائدة من مناقشة هذه الظواهر المحزنه . والواقع أن القول بولع الشباب بالضوضاء والصخب لا يساعد على فهم تلك المشكلة المتعددة الجوانب . . مشكلة موقف الإنسان والموسيقا فى البيئة الصوتية اليوم . ذلك أن هذا الأمر يسهل فيه الخلط بين النتيجة والسبب .

لذلك يجب علينا أن نمعن النظر فى هذه العلاقة الصوتية الخاصة فى ضوء البيئة العامة ليتسنى لنا فهمها على الوجه الصحيح ، ليتاح لنا اتخاذ تدابير بديله . لقد وصل الموسيقيون والمعلمون والفنيون وعلماء الاجتماع إلى تبريرات تفسر ولع الشباب بالأصوات الموسيقية الصاخبة . . وكل من هؤلاء الباحثين يرتبط بوجه ما بالبيئة الإنسانية الحديثة .

التبرير الأول فى تفسير هذه الظاهرة أن الشباب يتعمد الانفصال عن عالم الكبار ويطالب بأن يكون له مجالات خاصة يتمتع فيها بالحرية . وهو يحقق هذه الحرية عن طريق إقامة ما يسمى بالحاجز الصوتى الذى يحمى منطقة استقلاله من الكبار الذين يرفضون أن يعبروا هذا الحاجز الصوتى وفى نطاق هذا الحاجز يستطيع الشباب أن يتمتع بحرية العمل دون أن يعكر صفوه أحد .

والتبرير الثانى يعالج إقامة هذا الحاجز الصوتى فى ضوء درجة الصوت فى البيئة . وبيان ذلك أن الشباب يجب أن يكون صوتهم أعلى من درجة الصوت المحيط به .

وقد أمكن التوصل إلى بعض النتائج التى تستدعى التفكير عن الصلة بين درجة الصوت فى البيئة العامة ودرجة الصوت الموسيقى لا فى مجال الحفلات الموسيقية التى تدق فيها الطبول وتصدح موسيقا رقصة الروك فحسب . . بل أيضاً فى مجال الموسيقا الجاده الحاضره . فإذا نظرنا إلى الناحية التاريخية ، وجدنا ازدياد حجم الأوركسترات بين عصر هايدن وبين عصر ماهلر ـ مثلاً ـ لا يخلو أيضاً من الأهمية .

والتبرير الثالث يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتبريرين السابقين . ولكنه مبنى لا على محاولة التغلب على الأصوات المحيطة واسكاتها ، بل على تقليدها . صحيح أن درجة شدة الصوت فى موسيقا الشباب هى أبرز خواصه الظاهره ، ولكن فى هذه الموسيقا نغمات ترجيعيه وألحان رتيبه وأنماط إيقاعية تضارع البيئة الصوتية الحديثة .

ومع ذلك فهناك تبرير ينظر إلى تأثير الموسيقا الصاخبة على الجسم الإنسانى . فبفضل عدد من التجارب العلميه فى مجال العلاج بالموسيقا أمكن الآن أن تعرف أن الموسيقى تؤثر تأثيراً قوياً فى الجهاز العصبى للإنسان . . وبخاصة فيما يتصل بعمل القلب والدورة الدموية وايقاعات التنفس .

وهذا التأثير النفسى يجيز لنا أن نقول أن الموسيقا الصاخبة لا تؤثر فى الجهاز السمعى فحسب ، بل تؤثر أيضاً فى النبض والجلد والتنفس والقلب . والخلاصة أن الجسم المادى كله يتأثر بالموسيقا .

وعند سماع الموسيقا التى يتم تكبيرها إلى درجة غير عادية ، يفرز الجسم مزيداً من الهرمونات ، وتسرى فى المستمع نوبة من نوبات الإنفعال . فالصوت الصاخب له فى الجسم من الأثر ، كإشارة الإنذار ، ويؤدى ذلك إلى إفراز مزيد من الأدرينالين ـ وهو ما يعرف بهرمون القتال أو الفرار ـ من الجهاز الكيميائى فى الجسم .

وإفراز هذا الهرمون يحدث نشاطاً فى الجسم . ويمكن أن يؤدى إلى أعمال عدوانية كتحطيم المقاعد مثلاً . ومن هنا سمى بهرمون القتال أما سبب تسميته بهرمون الفرار ، فلأنه ينشط الجسم إلى درجة تجعل الإنسان يخرج عن وعيه ، فيصاب بنوبة إغماء فراراً من الحالة النفسية التى يعانيها .

وأهم من ذلك كله تلك الدراسات التى جرت حديثاً جداً عن أثر الصوت الصاخب فى الجسم . وترى هذه الدراسات أن نتائج هذا الصوت تتجاوز التأثير فى الجهاز العصبى إلى التأثير فى مادة المخ .

فالصدمة الصوتية قد تؤدى إلى محو الإنجرامات . . وهى الطرق الدقيقة فى المخ التى تولد الذكريات . ويترتب على محو الإنجرامات حدوث فجوات فى الذاكرة . وهذا الكشف من شأنها أن يثير الذعر إذا علمنا أن بعض الناس يضطرون إلى العيش فى بيئة صوتية صناعية .

ولذلك فإننا اليوم نجد أنفسنا فى أزمة صوتية . سوف نضطر إلى التفكير مرة أخرى فى العلاقة بين الناس وبيئاتهم الصوتية وفى زيادة أحداث الصوت فى آلاتنا التكنولوجية . إن التحكم الواعى فى بيئتنا الصوتية والموسيقية أصبح الآن أمراً ضرورياً ، متى علمنا أن التكنولوجيا التى زادت من مدى الصوت ، ونهضت بالموسيقا هذا الحد الخلاب . . تهدد أيضاً ملكة السمع وأدراك الصوت .

إن هذه الدراسة الهامة التى نشرها اليونسكو تعتبر من أهم الدراسات حول فنون الموسيقا وارتباطها بالإنسان . وهذه الدراسة تقول صراحة ، لقد حان الوقت للقيام بحملة لمكافحة الضوضاء فى حياتنا وتحسين البيئة الصوتية .

النبى

جبران خليل جبران
ترجمة د. ثروت عكاشة
تقديم توفيق حنا

«جميل أن تعطى من يسألك
وأجمل منه أن تعطى من لا يسألك
لأنك تدرك حاجته»

المصطفى (نبى جبران)

عدت فى الأيام الأخيرة إلى قراءة كتاب «النبى» الذى ألفه بالإنجليزية، جبران خليل جبران (١٨٨٤ - ١٩٣١)، وترجمه الدكتور ثروت عكاشة فى لغة جميلة وأنيقة، وقد حرص المترجم على أن يلحق النص الانجليزى بترجمته حتى لا يحرم القارىء من متعة قراءة نص جبران، ومقارنته بالنص العربى.. والواقع أننى أحسست بأنى أقرأ فى الترجمة العربية نصا جبرانياً أصيلاً.. ومن هنا جاءت الترجمة أمينة كل الأمانة.. فى الشكل وفى المضمون..

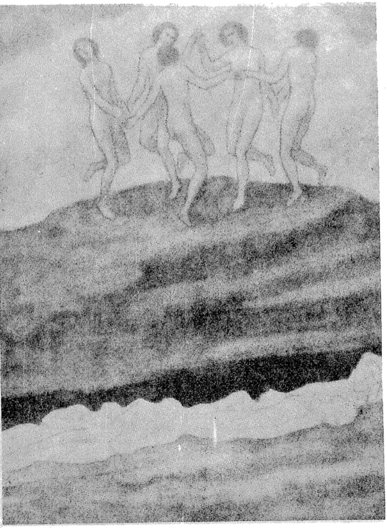
وكنت قد قرأت ـ منذ سنوات طويلة ـ الترجمة التى قام بها الأرشمندريت أنطونيوس بشير.. وهناك ترجمة ثالثة لميخائيل نعيمة، ولكنى لم أطلع عليها.. ومما لا شك فيه أن الترجمات الثلاث لابد أنها تتكامل فى تقديم «النبى» وذلك لعمق ودقة هذا العمل على الرغم من بساطته الظاهرة.. وكل ترجمة تعتبر خطوة فى طريق فهمه والوصول إلى أعماقه والتوصل إلى أهدافه الإنسانية والروحية والاجتماعية والميتافيزيقية..

يقول ثروت عكاشة فى مقدمته :

«أراد جبران بكتابه «النبى» أن يقدم لنا نفسه، ويقدم لنا مع نفسه صورة صحيحة للإنسان الكامل، الذى أسفرت تجاربه عن ضرورة وجوده لإصلاح نفوس البشر».

ترجم ثروت عكاشة هذا الكتاب فى عام ١٩٥٩.. أقصد أن الكتاب صدر فى هذا العام،، فلعل هذه الترجمة قد أخذت سنوات من عمره.. ويقول مفسرا لنا، لماذا أقدم على تقديم هذا الكتاب للمكتبة العربية : «عربناه ليقف قراء العربية على لون من ألوان أدب المهجر من إنتاج عملاق مغترب».

والواقع أن كثيرا من الأدباء المصريين والعرب مدينون لأدب المهجر.. وأنا أعترف هنا بهذا الدين واستبعد مع هذا الاعتراف هذه الهزة الفنية والشعورية التى أحدثها فى نفس أدب المهجر، عندما تعرفت عليه فى صدر شبابى فى الأربعينيات.. أو قبلها هزة تشبه ـ إلى حد كبير ـ هذه الرعشة الجديدة التى أحدثها الشاعر بودلير صاحب «أزهار الشر» فى الشعر الفرنسى وفى الروح الأوروبية.. وشغلت سنوات عن هذا الأدب... وأسعدنى أن أستعيد علاقتى به وأنا أقرأ كتاب «النبى» فور ظهوره.. ثم عدت إليه ـ لا أدرى لماذا ـ فى الأيام الأخيرة.. وأخذت، وأنا أقرأ «نبى» جبران أستعيد قراءاتى السابقة فى أدب المهجر.. شعره ونثره..



وذكرت ، وأنا أقرأ كلمات المقدمة ، قصيدة « أنشودة الغريب » التى تعبر تعبيرا بسيطا وعميقا وحزينا عن شعور المغترب وحلمه الدائم بالعودة إلى الوطن يقول الشاعر القروى :

حتام أحيا غريب
مالى وطن

ويقول نسيب عريضه :

دربى بعيد
وأنا وحيد
أفلا رفيق أو دليل فى الطريق *
أفلا سلام أو دعاء من صديق
وأرحمنا لمن يسير بلا وطاب
بين القفاز وقد تعلل بالسراب
ما من مجيب
ما من حبيب

جاء كتاب « النبى » كرد فعل قام به جبران خليل جبران عندما اصطدم بحضارة الغرب ــ وبخاصة فى أمريكا الشمالية ــ ومحاولته أن يرد هذه الحضارة الصناعية إلى الطبيعة والبساطة والتأمل الهادىء العميق . . كان تحرير الإنسان من عبودية الآلة ومن كل ألوان الذل والاستعباد والأنانية . . كان كل هذا وراء تأليفه لكتاب « النبى » . . ثم إلى تأليف « حديقة النبى » ، وكان ينوى أن يكتب الجزء الأخير من ثلاثية « النبى » عن « موت النبى » ولكنه مات . . ولعل موته هو الحركة الأخيرة فى هذه الثلاثية . كان هدفه فى « النبى » هو الإنسان ، وكان هدفه فى « حديقة النبى » هو الطبيعة ، وكان هدفه الأخير فى « موت النبى » هو الله . . . يقول المصطفى فى « النبى » عن الموت .

« إن شئتم حقا أن تكشفوا الحجاب عن كنه الموت فافتحوا قلوبكم على مصاريعها لجسم الحياة ، لأن الحياة والموت واحد ، كما أن النهر والبحر واحد » . وفى مواكب جبران نجد هذا التصوير للطبيعة وعلاقة هذه الطبيعة بالإنسان . . يقول :

يا نفس إن قال الجهول
الروح كالجسم يزول
وما يزول لا يعود
قولى له إن الزهور
تمضى ولكن البذور
تبقى وذا كنه الوجود

يقول ثروت عكاشة فى حديثه عن كتاب « عيسى بن الإنسان » ــ الذى كتبه قبل أن يتم كتاب « حديقة النبى » ــ إن جبران « كان يؤمن أن المسيح رجل العزم والرأفة وأنه لم يكن مسكينا أو ضعيفا ولا معوذا أو ساحرا ، بل بشرا كسائر البشر جميعا » ثم يقول ثروت عكاشة « لم يكن جبران فى كتابه عن المسيح مؤرخا ، ولكنه كان شاعرا وفنانا وصوفياً يعبر عن نفسه . . »

« . . فى رحلته إلى باريس تعرف باوجست رودين الذى قاده إلى وليم بليك ، فتأثر بكتاباته إلى أبعد الحدود ، وأصبح وليم بليك بما آلف وصورّ وما خلف مثله الأعلى فى الحياة .

فلما عاد إلى الولايات المتحدة واتسعت آفاقه ودخل نيتشه فى حياته ومن خلفه زراد شت بتعاليمه وفلسفته نسى بليك » .

ثم يقول ثروت عكاشة :

« . . وكما اتخذ نيتشه زراد شت وسيلة لإذاعة آرائه ، كذلك جبران اتخذ المصطفى فى كتاب « النبى » وسيلة للتعبير عن أفكاره واتجاهاته » .

يقول ثروت عكاشة عن كتاب « النبى » وعلاقته بحياة جبران وفلسفته .

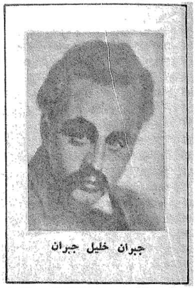
كتاب «النبى » هو الصورة المكتملة لجبران . . تجاربه كلها منه كذلك عواطفه وآماله وأحلامه وآراءه وصوفيته وفلسفته ونظرته .

عمق الشرق وسرعة الغرب بعد أن تفاعلا داخل النفس الطيبة فخرجت أصولا وقواعد » .

ثم يقول ثروت عكاشة ملخصاً فلسفة حياة جبران « لقد انتهى جبران بعد كل ما مرَّ به من تجارب ومحن إلى أن الحب بين الناس هو شريعة الحياة ، عنده يلتقون ، وأمامه يتساوون ، وعلى عتباته تزول ما بينهم من فوارق ، وتذوب ما بينهم من خصومات ، وعن الحب تتفرع جميع مظاهر الحياة » .

عن الحب قال المصطفى :

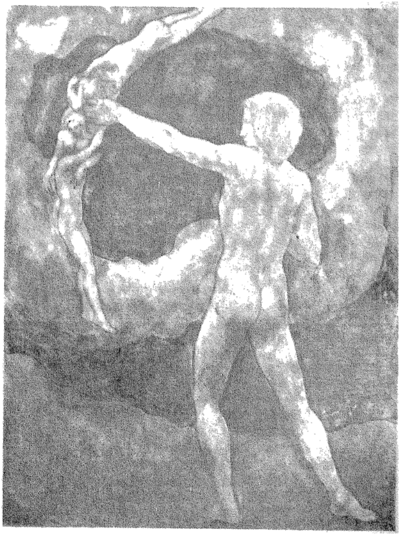
إذا ناداكم الحب فلبوا النداء
ولو كان الطريق إليه وعراً صعب المرتقى
وإذا رفرف عليكم بجناحيه فاسلموا له قيادكم
وإن وخزكم سيفه المستور بين جناحيه
وإذا ناجاكم فآمنوا به
وإن عصف صوته بأحلامكم كما تعصف ريح الشمال بالبستان
فالحب لا يعطى إلا ذاته ، ولا يأخذ إلا من ذاته
والحب لا يملك ، ولا يملكه أحد
فالحب يكفيه أنه حب
الحب لا ينشد إلا تحقيق وجوده



جبران خليل جبران



ثروت عكاشة



والمصطفى قال عن الزواج :

ليحب أحدكما الآخر ، ولكن لا تجعلا من الحب قيدا
وليكن حبكما بحرا يتهادى بين شاطىء روحيكما
وليملأ أحدكما كأس رفيقه ، وحذار ان تشربا من كأس واحدة
غنيا وارقصا واطربا معا ، ولكن ليحتفظ كل منكما باستقلاله ،
فأوتار القيثارة يمتد كل منها مستقلا عن الآخر ، وإن كانت تنبض جميعا بلحن واحد .

امرأة تضم طفلا إلى صدرها :

حدثنا عن الأطفال
فقال المصطفى
إن أطفالكم ليسوا بأطفالكم
وإنما هم أبناء الحياة وبناتها ، عندما تحن الحياة شوقا إلى نفسها
فيكم خرجوا إلى الحياة وليس منكم
ومع أنهم يعيشون فى كنفكم ، إلا أنهم لا ينتمون إليكم
ولقد تمنحونهم حبكم . . ولكن لا تفرضوا عليهم أفكاركم
فلهم أفكارهم
أنتم الأقواس ، ينطلق منها أبناؤكم ، سهاما حيّة

والله يرى الهدف قائما على طريق الأبد
فإنه إذ يحب السهم الطائر ، ليحب كذلك القوس الثابتة

قال فلاّح حدثنا عن العمل
قال المصطفى

أنت تعمل كى تلاحق الأرض وتدرك سرها

فإذا توانيت أصبحت غريبا عن مواقيتها
خارجا عن موكب الحياة . . وهو يمضى فى جلال وتسليم شامخ . . للخلود

وعندى أنكم حين تعملون ، تشاركون فى تحقيق جزء من حلم الأرض البعيد
بنصيب قدّر عليكم يوم أن ولد هذا الحلم
وحين تمضون فى العمل ، تمارسون فى الحق حب الحياة

. . . .

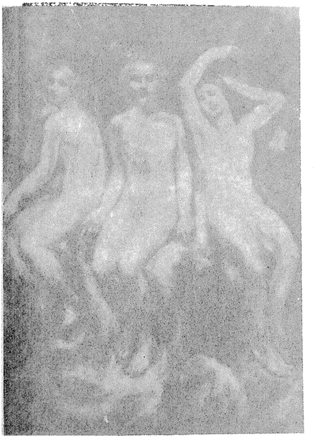
وحب الحياة بالعمل ، يصلكم بأدق أسرار الحياة
العمل حب كان مستخفيا ثم تجلّى للعيون

عن العطاء ، يقول المصطفى :
إنك لتعطى القليل عندما تعطى مما تملك
فإذا أعطيت من ذاتك ، أعطيت حقا

. . . .

جميل أن تعطى من يسألك
وأجمل منه أن تعطى من لا يسألك ، لأنك تدرك حاجته





أنتم يا من تأخذون .. وكلكم يأخذ ..
لا تسرفوا فى الامتنان
وإلا وضعتم قيدا فى أعناقكم وعنق من يعطيكم
بل لتكن عطاياه أجنحة تسمو به وبكم
ولئن استبد بكم الشعور بفداحة الدين
فذلك شك فى كرم من يعطى ، ذلك الذى نبت من الأرض الطيبة ، وكفله الله ورعاه

ولعل كلمات المصطفى عن الحب والعطاء أن تكون أبلغ وأدق ما جاء فى رسالة هذا النبى .. ذلك لأن العلاقة الإنسانية — وهى هدف كتاب النبى العميق — فى فِعْلَى الحب والعطاء تعبر عن نفسها فى أدق وأعمق وأصدق صورة من صور التحقق

يقول ثروت عكاشة :

« كان كتاب « النبى » تطورا حقيقيا فى حياة جبران العقلية فبعد صدور « النبى » قضى جبران ثلاث سنوات يفكر فيما سيتلوه من إنتاج . ولقد وصل فى كتاب « النبى » إلى القمة . على أنه بعد تفكير طويل وضع فى ذهنه الخطوط الأساسية لبقية إنتاج حياته فى سلسلة تعالج بقية علاقات الانسان ، فبعد أن عالج فى « النبى » علاقات الإنسان بالإنسان ، أراد أن يعالج علاقات الإنسان بالطبيعة فى « حديقة النبى » وعلاقة الإنسان بالله فى « موت النبى » على أن صبره لم يطاوعه حتى يكتمل تفكيره ، فأخرج كتابه « رمل وزبد » ليسد به فراغ حياته الفكرية . وقبل أن ينتهى من عناصر كتاب « حديقة النبى » توقف فجأة ليخرج لنا كتابه « عيسى ابن الإنسان » .. فلما فرغ من الكتابة عن المسيح .. كان كتاب « حديقة النبى » .. على أن المرض حال بينه وبين صدور كتابه الأخير « موت النبى » .. مات جبران فى عام ١٩٣١ .. قبل أن يموت النبى الذى يصوره

فى ختام كلمات المصطفى نسمعه يقول :
يا شعب أورفاليس ، إن الريح تهيب بى أن أفارقكم ، ولست كالريح لهفة على الفراق .. ومع هذا فلا مفرٌ من الرحيل .

إننا نحن الضاربين فى الآفاق ، الساعين دائما إلى أشد الطرق عزلة ، لا نستهل يوما حيث انتهى بنا يوم آخر ، ولا تطلع علينا الشمس حيث ودعنا مغربها ، بل إننا لنرحل حتى والأرض مستغرقة فى سبات وما نحن إلا بذور النبات الصلب العود

لا تسلمنا الريح لتنثرنا
إلا عندما يكتمل نمونا وتعمر قلوبنا

ويقول المصطفى قبيل الرحيل :
فإذا بدت كلماتى هذه غامضة فلا تسعوا إلى تبيانها فإن الغامضَ والسدمى هما بداية كل شىء وليسا نهايته وتمنيت أن أكون فى ذاكرتكم بداية

فالحياة — وكل حى — يبدأ الحمل بها فى الغمام لا فى الصفاء ومن يدرى لعل الصفاء كان غماما ثم تحلل وفسد .

ولكن قبل أن أترك حديث المصطفى إلى شعب أورفاليس أحب أن أسجل هنا حديث المصطفى عندما قالت له الكاهنة حدثنا عن العقل والعاطفة ..

قال المصطفى وكأنه يحدثنا نحن الآن ، بعد اكثر من نصف قرن على صدور كتاب « النبى » :

ما أكثر ما تكون نفوسكم مسرحا لقتال تشنه عقولكم
وحكمتكم على عواطفكم وشهواتكم
وإنى لأتمنى أن أحل فى نفوسكم رسول سلام
فاشيع الوحدة بين عناصركم المتنافرة ،
وارد تنافسها إلى وئام فتشدو بالنغم
ولكن هيهات أن يتاح لى ذلك ، إلا إذا كنتم أنتم أنفسكم رسل سلام ، بل عشاقا تحبون كل ما فيكم من طبائع
إن عقولكم وعواطفكم هى الدفة والشراع لأرواحكم الضاربة فى البحر .

فإذا تحطمت الدفة أو تمزق الشراع تقاذف الموج سفينتكم وضلت أو توقفت بلا حراك وسط البحر .

وانبرى الكهنة والكاهنات قائلين :
فلشد ما أحببناك حبا صامتا مصونا استتر وراء قناع ولكنه يهتف بك الآن عاليا
يتمنى لو يقف عاريا أمامك
وهكذا الحب أبدا
لا يعرف مداه إلا ساعة الفراق

عن كتاب « النبى » (١٩٨٤)

١ — هناك ١٠٧ طبعات بالانجليزية فى امريكا
٢ — بيع من هذه الطبعات ٧ ملايين نسخة
٣ — ترجم إلى ٢٠ لغة غير الإنجليزية
(كما ذكر د. وليام شحاده)

مكتبة القاهرة

عرض وتحليل
شمس الدين موسى

أصدر الكاتب القاص « بهاء طاهر » قصة طويلة جديدة بعنوان « قالت ضحى » وهى القصة التالية لقصته التى أثارت الكثير من الجدل بين الأدباء وكانت بعنوان « بالامس حلمت بك » ، والتى دارت أحداثها خارج مصر فكانت تعايش الكثير من الهموم التى يلقاها الإنسان الشرقى فى مواجهة الحضارة الغربية . من خلال المقابلة بين القادم من الجنوب الذى يحمل فى دمائه الكثير من الحرارة - حرارة الشرق الروحانى - والمقيم فى الشمال وسط البرودة التى كان لها أكبر تأثير على جميع المكتسبات الإنسانية ، ولقد عنى الكاتب فى « بالأمس حلمت بك » بالوقوف أمام آثار ذلك اللقاء المباشر وانعكاسه على الفرد الذى ينظر إلى الحضارة الغربية باعتبار أنها المثل والقدوة .

«وبهاء طاهر » من ألمع كتاب القصة . أتى مع ذلك الجيل الذى أثار وجوده أكبر صخب فى الحياة الادبية والفكرية فى سنوات الستينات سنوات الحلم والهزيمة . ذلك الجيل الذى صهرته التجربة فى أتونها ، فأنضجته بقدر ما كبلته بالكثير من العقد النفسية والاجتماعية ، فحمل أكثر مما حملت الأجيال الأخرى . فلقد تفتح وعى ذلك الجيل - الذى تتواصل معه - « قالت ضحى » وسط غابة من الشعارات ، التى صنعت خريطة الحلم ، وكيفية تحققه فى افاق من التطلع نحو بنا الصرح المادى الضخم ، الذى حمل أمانة توصيله لأفراد ذلك الجيل ، رواد سابقون ، ربما عانى منهم من عبء حمل تلك الأحلام والشعارات ما عانى ، فكانوا زواراً دائمين على السجون والمعتقلات ، لقاء ما حمل البعض ، بينما الاخرون قد أهدرت دماؤ هم ، وضاعت حياتهم ، وسط ليالى البعد والتعذيب . . . . وبدت الشعارات مجرد أحلام سديمية ، فى النهاية دفع ثمنها الجيل الذى صدق وآمن ، ومن ثم عانى ما عانى ، وخاض تجربة الغربة داخل الواقع والذات . . . وكان نزيفه يومياً بعد أن برزت أخاديد الواقع عارية .

والقصة « قالت ضحى » تنتمى إلى عالم القصة الطويلة أكثر من انتمائها إلى عالم الرواية ، كتبها « بهاء طاهر » لكى يقدم شهادة حية على تلك الحقبة بأبعادها المختلفة إجتماعية وسياسية من خلال حكاية البطل - مجهول الإسم - مع ضحى . والقاص يحكى تفاصيل حكايته على لسان البطل - الراوية - فالبنية الأساسية فى القصة هى بنية الأنا ، التى تدور حولها الأحداث . فالانا موجود دائماً رغم تعدد الشخصيات . والوجود السلبى الظاهرى كان يحرك الأحداث فى أجزاء القصة المختلفة ، مما يجعله يقوم بعملية نفى لتلك السلبية التى تبدو على السطح ، ويجعل بنية الأنا الغائب الحاضر ، هى البنية الأساسية فى العمل ، ومابقية البنيات إلا مكونات مكملة داخل البناء العام والنسق الكلى ، الذى يشع الكثير من الجمال أثناء سرد



تفاصيل قصة الحب المدمر على واقع كان يخفى الكثير من عوامل الفناء والتحلل داخله .

ورغم أن « قالت ضحى » تمثل نوعاً من القصة الطويلة ، سرد - على صفحاتها - المؤلف حكاية ضحى معه ، التى تمثل عينة جيدة لمعاناة ذلك الجيل ، على مستويات عديدة ، إلا أنها تقترب لحد كبير من عالم الرواية ، فهى تجمع

الكثير من التفاصيل عن حياة البطل ـ الراوية ـ وظروفه الاجتماعية والمناخ المحيط به ، والحقبة الزمنية التى عاش فيها أحداث قصته . بل إننا يمكن بسهولة تحديد الزمان والمكان بالمفهوم التقليدى . كما أنها تحيط القارىء بجوانب كاملة عن حياة بطلة القصة ضحى ، وذلك رغم تشابك عالمها وتماسه . . ولذا لم يكن سهلا أن ندرجها ضمن عالم الرواية شديد التعقيد . فطرفى المعادلة بين القصة والرواية فى « قالت ضحى » لا تتعادلان ، إن طرف القصة يكون أكثر جنوحاً ، وذلك لبروز البنية القصصية التى تقوم على الأنا ، ورؤ ية العام خلال ذلك الثقب الضيق . . الأنا . . الذى يطل منه القارىء لرؤ ية الواقع لا من خلال حدقتى ضحى ، لكن من خلال الجو العام الذى يحيط بالبطل ، وهو الأنا الأول فى القصة .

البطل ـ موظف بإحدى الادارات الحكومية ، يقوم بوظيفتة الشكليه بالحضور يومياً فى مواعيد حضور الموظفين ، وينصرف فى موعد إنصرافهم ، فهو لا يقوم بأى عمل . والإدارة التى يعمل فيها من إدارات الخدمات ، وهى غير مكدسة بالعمل أو الموظفين ، بل إنها تخلو من العمل مما أعطى الفرصة لقيام تلك العلاقة الغامضة وغير المقدسة بين البطل وضحى ، فهما على طرفى نقيض . البطل ـ هو ـ يمثل أحد الأبناء لأسرة تنتمى للطبقة الوسطى ، الذين ثقفوا أنفسهم بصورة ، أوبأخرى من خلال الجهد الذاتى ، والمتابعة اليومية للكتب ، والصحف ، والدوريات ، ومن ثم أصبح له رأى فى كل ما يدور حوله ، بل إن مشكلته الدائمة كانت تتمثل فيما يحدث من فروق بين ما يقال وما يحدث . فالثقافة داخل شخصية البطل ، كانت ثقافة إنسانية عامة ، تنطلق من رؤ ية شديدة الوضوح ، تحدد مصادره ، ومصادر إلهامه من خلال انتمائه الشديد للمثل الذى كان يبحث عنه . رغم عدم مثاليته .

البطل لم تكن ثقافته نظرية مجردة ، بل إنها تغذت ؟ بالوعى العام ، الذى استمده أثناء الصراع الشعبى ضد الإنجليز ، عندما كان طالبا يثور مع أبناء جيله من أجل الجلاء التام عن مصر ، واقامة حياة سياسية نظيفة . وكان هذان العاملان من الأسباب الأساسية فى سلبيته ـ كما يقول عنه « سيد » وهو العامل البسيط ، الذى وعى مصالحه ، وضرورة إزالة الفساد الموجود حتى تتحقق كاملة . وكما يقول صديقه « حاتم » الذى شاركه بداية الطريق ، لكنه ربط أقداره بالحكم الجديد بعد نجاح الثورة ، وانضم إلى هيئة التحرير ، والاتحاد القومى ، وبعده الاتحاد الإشتراكى ، وهى تنظيمات سياسية حكومية . ويقول القاص على لسان حاتم الذى يبرر تصرفاته :

« قال حاتم وقد بدأ يحتد قليلاً : إذن فماذا تريد منى أكثر من ذلك ؟ فى مكان مثل مكانى كأنى أقفز الحواجز كل يوم ، ولا أعرف هل سأبقى حتى الغد أم لا . لم أولد ثرياً ، وليس لى قريب من الضباط الأحرار . . أليس من حقى أن أحمى نفسى بالدخول فى التنظيم ، الذى صنعوه هم ؟

ويقول :

ثم وقف حاتم ليعود إلى مكتبه ، وقال وهو يسترد نفسه ويضحك بصوت عال . . لست انتهازياً تماماً ياصديقى ، ليس مائة فى المائة على الأقل كما تظن . لا أخدع ولا أخدع سيد ، ولا أخداع أحداً . ولكنى أحاول ان تسير المراكب

ولقد كان البطل هو الوجه الأخر « لحاتم » الذى اختار ان يسير مصالحه بالارتباط بالأبنية العامة الموجودة مستفيداً بوعيه القديم بعد الدرس الأول ، الذى أخذه عندما قبض عليهم بعد الثورة بعدما هتفوا للحرية والأحزاب ، وعودة الضباط إلى ثكناتهم . ففى الوقت الذى وعى فيه حاتم الدرس بأخذ تلك الخطوات الإنتهازية ، فضل البطل الفرجة وعدم الإنغماس فى اللعبة بالاسلوب الجديد . . . . . . ومن هنا كانت نقطة اللقاء بينه وبين « ضحى . . . .

البطلة ـ فتاة ـ بل سيدة جميلة شاءت الظروف بعد أن انهارت الأوضاع القديمة أن تعمل معه فى المكتب . ويكن كل منها اعجاباً بالأخر ، وبمرور الوقت تنشأ علاقة خفية لا تعلن عن نفسها إلا فى الخارج عندما يذهب لحضور دورة لصالح العمل ، ويكتشف كل منهما الأخر . هى تكشف فيه من يريدها بعد إنهيار طبقتها بإلغاء الامتيازات الطبقية بعد الثورة . وهو يرى فيها امرأة ليست شريرة ، وجميلة ، ومثقفة ، وحساسة . . . . لكنها تكتشف فجأة أنه مثل الاخرين يريدها ، ولا يحبها إلا لأنه يريد امتلاكها ، فتتحرك عقدها تجاه ابناء الطبقات الأدنى ، فلا تواصل . لعبة الحب ، بل تصده بشدة ، فى الوقت الذى يكون قد تعلق بها وبدأ يعانى فقدانها لكنها تأبى ذلك تماماً . وعندما تعود تعمل على نقل نفسها من المكتب إلى مكتب مدير عام المصلحة ، ومن ثم تمارس كثيراً من التصرفات القذرة ، التى يحاربها النقابى « سيد » الذى وعى مصالحه الطبقية وكان موقفه اكثر انتماء لصالح المظلومين .

خلال تلك التفاصيل ، تكون عين الكاتب ، هى عين الشاهد على كل ما يحدث ، مع توق عارم داخلى فى إقامة العدل ، داخل مجتمع كان كل رصيده من العدل هو مجرد الشعار فقط . كانت « ضحى » الحبيبة الرمز ، تمارس جميع المخالفات مما لايبيحه القانون الوضعى أو الأخلاقى ، من قمار ، ورشاوى ، واستغلال نفوذ ، واضطهاد ، وتزوير . . . . كانت وسط كل ذلك هى الأداة المنفذة بعد أن طردت الحب . وقررت ألا تلعب دور إيـزيس فى الأسطورة ، وفى الوقت الذى كانت « ضحى » تلطخ نفسها بكل تلك الرزايا . كان البطل . . . « أزو وريس » يعيش حالة تمزق وتشتت كامل ، فلقد ضاعت شقته باستيلاء شقيقته وزوجها الانتهازى عليها . كما ترك القراءة سلواه الوحيدة إلى لعب الطاوله مع الدكتور . وبعد أن ظل يعانق المثل العليا فى الحب غرق فى ممارسة الجنس عن طريق صديقه القواد ، الذى يلقب نفسه بالدكتور . . . . كان البطل يعيش فى حالة سلبية كاملة فاقداً القدرة على الفعل ، بينما « سيد » يفهم بحسه الخاص قانون اللعبة ـ فلا بد أن يسحق رأس الحية ، حتى يقضى على وكر الأفاعى . . . ولم يكن مستشاره فى حركته وصراعه مع الظالمين سوى البطل الذى لم يفرط فى هذا الدور أبداً ، وظل متمسكاً به فلم يخش الإرهاب الذى مورس عليه ، كما لم يخضع للترغيب و التلويح بالسفر للخارج . . .

وجدير بالملاحظة أن ذلك الصراع كان نموذجاً لما كان يدور فى سنوات الستينيات وقبل يونيو ١٩٦٧ . كما يلقى الضوء على كيفية التقاء الانتهازيين بمن ضربت مصالحهم فوقفوا جبهة واحدة ضد تحقيق العدل الذى ارتفع كشعار فى كل مكان .

ولعل الكاتب فى القصة « قالت ضحى » قد أوصل الكثير من معانى الاحباط . التى عاشها جيل الستينيات على مستويات عديدة . . . المستوى السياسى ـ فلقد أخرج المخلصين من اللعبة بسيطرة الفئات الانتهازية ، وإصحاب المصالح المضروبة . كما أحبط على المستوى العاطفى ـ فلقد بقى « أزوريس » مشتتاً ومبعثرة أشلاؤه ، ولم تحقق « ضحى » الأسطورة بالاخلاص لذلك الحب المتفانى وظلت وفية لحياتها السابقة البعيدة عن حياة الناس . كما أحبط أيضاً على المستوى الاجتماعى ـ فالبطل فقد حبه لشقيقته بعد ان أختارت زوجاً انتهازياً ، كما لم ينجح فى إقامة أسرة وظل يعيش وحيداً

وفى النهاية ـ تعتبر قصة « قالت ضحى » من الأعمال القصصية الجيدة والمتوازنة ، والتى لم يطغ فيها جانب على جانب ، بل كان هناك تضافر كامل بين بنية الأنا ـ الخاص ، والبنيات الأخرى العام ـ وكان كل منها يمر متسرباً خلال الأخر . كما كان كل من أبطال القصة يتصل بصورة كاملة بالحياة العامة ، ولم يكن من بينهم من يعيش منعزلاً حتى شقيقة البطل ارتبطت بالحياة العامة عبر شخصية زوجها الانتهازى « عبد المجيد » مما جعل ذلك الرباط اللامرئى الذى ربط جميع أبطال القصة ببعضهم البعض عن طريق مرور ذلك الرباط بشخصية البطل ، الذى كنا نحس وجوده فى كل لفتة وكل موقف من المواقف التى زفرت بها القصة .

مكتبة القاهرة



الرواية الانجليزية
تأليف : والتر الن
ترجمة : صفوت عزيز جرجس
مراجعة : د. مرسى سعد الدين

— الرواية نوع أدبي حديث نسبياً بالقياس إلى أنواع الأدب الأخرى . . وتعتبر الرواية الانجليزية أحدى الأمثلة العالمية التى حققت السمات الأساسية للرواية كنوع أدبي متميز . . وكان لها أثرها الملموس فى الروايات الفرنسية والروسية والتراث الروائى العالمى . . ويتناول هذا الكتاب الرواية الانجليزية فى كثير من الأعمال المعاصرة .

— ولدت الرواية الانجليزية على يد « دانيال ديفو » (١٦٦٠ – ١٧٣١) ، بيد أنها لم تبلغ سن النضج والازدهار إلا فى الفترة ما بين (١٧٤٠ – ١٧٧١) على يد أربعة من كبار الروائيين الانجليز وهم « ريتشارد سون » ، « فيلدنج » ، « سموليت » ، « لورنس سترن » . ويرجع ذلك إلى اكتمال الظروف الضرورية لنشأة الرواية فى انجلترا وتمثل ذلك فى وجود جمهور من القراء ، فلسفة واقعية تهتم بالتجربة الفردية ، ونمو الاسلوب الأدبي الذى يصلح أداة لكتابة الرواية . ومع نهاية القرن الثامن عشر كانت الرواية الانجليزية قد اتخذت أشكالا متنوعة ومختلفة ، فظهرت « الرواية العاطفية » ، و « الرواية التعليمية » وهى التى استخدمت كأداة لإصلاح المجتمع ، و « الرواية الثورية » والتى قامت على نقد المجتمع والدعوة إلى مجتمع أفضل كما هو الحال فى رواية المفكر والمصلح الاجتماعى « وليام جودوين » (كاليب وليامز) . أما الرواية الاجتماعية فلمع من روادها « أوليفر جولد سميث » وروايته (قس ويكفيلد) ثم « فانى بيرنى » وأشهر اعمالها (ايفيلينا) ويمكن اعتبارها همزة الوصل بين جيلين من كتاب الواقعية .

أما اكثر الأنواع الأدبية انتشارا فكان « الرواية القوطية » أو روايات الرعب ، وقد سميت بذلك لاتخاذها من القصور القوطية بما تحويه من سراديب سرية وما يرتبط بها من قصص الجرائم والأشباح خلفية لأحداثها المثيرة ، وأشهرها (أسرار أودلفو) (١٧٩٤) لمزآن كليف .

— فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر والذى يعرف عادة بفترة الحركة الرومانسية فى انجلترا ظهر روائيان كبيران وهما : « جين أوستن » و « سيروالترسكوت » ، وكان الأول أقرب إلى عقلانية القرن الثامن عشر منه إلى روح الثورة الرومانسية أما الثانى فقد عكست أعماله بعض عناصر الحركة الرومانسية . وقد شهد عصر الملكة فيكتوريا والذى امتد ١٨٣٧ – ١٩٠١ فترة ازدهار للرواية الانجليزية لم يسبق له مثيل ، وتمثل هذا العصر فى جيلين ، الجيل الأول يمثله « ديكنز » ، « ثاكرى » ، (شارلوت) و « املى برونتى » ، والجيل الثانى يتزعمه « جورج مريديث » ، « صموبل بتلر » ، « توماس هاردى » و « جورج اليوت » . والاختلاف بين هذين الجيلين يكمن فى أن أبناء الجيل الأول كان يجمع بينهم مناخ فكرى وعاطفى مشترك ومن ثم فقد مثلوا عصرهم أصدق تمثيل ، أما الجيل الثانى فكان جيلاً رافضاً لتقاليد الماضى برمته لذا فقد اهتموا أكثر من أسلافهم بتطوير الرواية لتصبح اكثر نضجا واكثر فاعلية لتصوير الحياة .

— يقع الكتاب فى (٣٧٤) صفحة من القطع الكبير ، الناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب .

ليو تولستوى والرواية
تأليف : جون بيلى
ترجمة : سليم الأسيوطى

● منذ نحو خمسة وسبعين عاما ، فقد العالم الروائى الروسى الشهير ليو تولستوى . . . ولكن أعماله الإبداعية ما زالت حية ، بل إنها تزداد انتشارا وازدهارا . . . ويزداد كبار النقاد اهتماما بدراسة رواياته ، واستنباط ما تحتويه من اتجاهات وآراء هامة ، كفلت لها النجاح والعالمية .

وفى القاهرة ، صدر بالعربية مؤخرا كتاب « تولستوى والرواية » ، الذى ألفه « جون بيلى » الأستاذ بجامعة اكسفورد سنة ١٩٦٦ ، وترجمه الأستاذ سليم الأسيوطى وراجعه الأستاذ أحمد خاكى .

● وهو دراسة علمية جادة . . . تعرض حياة الفنان تولستوى . بعد الإحاطة التامة بكل ما كتب عنه من قبل ، وتبسيط قصصه فى دراسة فنية جديدة ، تعزو أهمية عظمى إلى أثر الأسرة فى أعمال الكاتب .

● وعلى سبيل المثال ، فتولستوى حين وصف المجتمع الرفيع فى موسكو وبطرسبرج ، كان يعبر عن جماعة من أصدقاء أسرته الأرستقراطية تربطها ببعضها وحدة المصلحة ، ومن المعروف أن والد تولستوى هو « الكونت نقولا » وكان نبيلا كما كان جده لوالدته أميرا كبيرا .

ومن الجدير بالذكر أن الطبقة التى ينتمى إليها تولستوى ، تعبر إلى حد كبير عن روسيا فى عصر « ليو تولستوى » الذى ولد فى سنة ١٩٢٨ وتوفى يوم ٧ من نوفمبر سنة ١٩١٠ ، مما بشر بظهور القصة الروسية الكاملة .

● وقد تغلغل المؤلف فى أعمال تولستوى ، وحللها تحليلا صادقا ، وقدمها تقديما سليما ، من الناحية الموضوعية . وعقد المقارنة بينها وبين غيرها من الروائع المأثورة فى روسيا والغرب ، لهومر وبلزاك وملتون ودانتى ودستويفيسكى وبوشكن وباسترناك .

« الجذور الاجتماعية والسياسية »

والفصل الأول من الكتاب يعلوه عنوان « الخلفية الروسية » ، التى يعنى بها المؤلف الجذور الاجتماعية والسياسية البشرة للحوادث والأوضاع فى روسيا فى القرن التاسع عشر .

ولقد دعا تولستوى إلى العودة لا إلى بساطة البدائى الموغل فى القدم . . . ، ولكن إلى بساطة الخمسين عاما التى سبقته . وقد كان عصر « الطبيعة » فى الأدب الروسى ما يزال ماثلا فى الأذهان .

فلم يجد تولستوى ضرورة للتمييز بين البساطة القديمة والبساطة الحديثة Simplesse بالمفهوم الفرنسى . ومن الواضح أن مفهوم تولستوى بكل صدق وأصالة فى الأدب هو بالضرورة عنصر استعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها وعلى الناقد الحصيف أن يكتشف هذه الخصائص فى العمل الأدبي ، وعلى كاتب العصر أن يسعى لكى يؤكدها .

موقف فريد

وهنا يتضح أن موقف تولستوى فى روسيا كان موقفا فريدا . ففى أثناء القرن التاسع عشر ، استمر جو الأدب والنقد قلقا . ولم توجد مقاييس معقولة مقبولة ، ولا حديث عن الموضوعية بمعنى التجرد عن الغرض والنزاهة .

وكان الأدب الروسى فى القرن التاسع عشر فريسة تتجاذبها الفرق المتصارعة : « السلافوفيل » ، وهم قطاع من المتنورين

الروس ، آمنوا بأن خلاص روسيا يتحقق بالعودة إلى أفضل ما فى التقاليد القومية الخالصة . والثوريون ، والرجعيون ، ودعاة السلام من أشياع تولستوى الذين اتفقوا على نقطة واحدة ، هى أن الأدب يستطيع أن يؤدى أعظم وأجل خدمة إنسانية إجتماعية ، وأن الكتاب - كما قال استالين - هم المهندسون المعماريون للنفس البشرية .

الحـــرية

ويشبه المؤلف روسيا فى عصر تولستوى بمدرسة من طراز عفن عفى عليه الزمن وبطل استعماله ، ويستخدم فيها أشد النظم كبتا وأكثرها قمعا . ويعطى أمثلة لذلك منها تنفيذ حكم الإعدام الزائف على « دستويفيسكى » ، والحيلولة دون بوشكن ، والسفر إلى الخارج ، ونفيه إلى ضيعته بالريف ، وإجباره على قبول وظيفة « وصيف » المهينة ... ولم يكن ذلك إلا بغية إبقائه هو وزوجته الجميلة تحت رقابة الحاكم المستبد فى بطرسبرج .

وهنا يوضح المؤلف أن كلمة « الحرية » تعنى عند تولستوى إكتشاف كيف عمدت الحياة إلى أن تجعل الإنسان أسير سجن يقضى فيه حياة سعيدة سعادة صادقة .

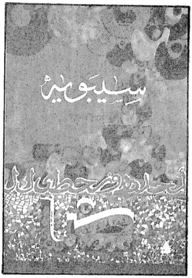
هذه هى الحرية كما يراها الذين بقوا على قيد الحياة فى رواية تولستوى « الحرب والسلام » وهى العمل الفنى الكبير الذى عكف تولستوى على كتابته من سنة ١٨٦٣ إلى سنة ١٨٦٩ والذى قدم فيه صورة حية لحياة الشعب الروسى فى أثناء حربه ضد نابليون منذ سنة ١٨٠٥ إلى سنة ١٨١٢ ، والتى انتهت بانسحاب الجيش الفرنسى من موسكو .

وفى الحرب والسلام .. يصور تولستوى العلاقة بين المعاناة الإنسانية وإرادة الطاغية وهو يعارض بالطبع الطغيان ويوضح أن الحرب مثل السلام جزء محتوم من طبيعة الإنسان . ويختتم « جون بيلى » كتابه بتقدير أن تولستوى أكثر المؤلفين - باستثناء شكسبير - سهولة وشمولاً فى ولعه بالأحداث الماضية والتأمل فيها . وأن روايته « الدكتور زيفاجو » لا تجرى على سنن تولستوى ، فإنها بما هى عليه من صور بلاغية متقنة ، وإظهارها كرواية فى العصر الرمزى ، عصر « بلوك » و « بيلى » .

كوثر سالم

سيبويه
جامع النحو العربى
تأليف د . فوزى مسعود

الكتاب كما يقول المؤلف : دفاع عن الحق العربى فى تأسيس النحو العربى ونموه وارتقائه ،



وكان منهجه منهجاً تاريخياً تحليلياً ، اعتمد فيه على أقوال السابقين متابعاً ومتأملاً ، ثم استخلص منها طبيعة الأمر وصواب الرأى ، من ذلك ما ورد فى كتاب سيبويه نفسه ، ذلك الكتاب الذى كان سبباً فى شهرة صاحبه شهرة واسعة ، حيث ذاع صيته بين الناس ، وارتفع قدره بين العارفين من أهل هذا العلم ، وغيره من العلوم المتصلة به سواء أكانوامن العرب أم المستشرقين .

ويحتوى الكتاب على مقدمة وخمسة فصول ، الأول عن نشوء النحو العربى ووضعه ، والثانى عن سيبويه ومنهجه والثالث عن كتاب سيبويه ، والرابع عن مصادر كتاب سيبويه ، والخامس عن سيبويه والكتاب .

ويقع الكتاب فى مائه وأربعة وخمسين صفحة من القطع الكبير ونشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب .

سيكولوجية
تعاطى الأفيون ومشتقاته
تأليف د . سعد المغربى

يحتوى الكتاب على مقدمة وخمس فصول منها : إدمان الأفيون ، تاريخه وآثاره المختلفة ، والآثار البدنية والنفسية لتعاطى الأفيون ، والتحليل النفسى ومشكلة الإدمان ، ثم الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للمدمن ، والتاريخ التطورى للمدمن وعلاقاته الأسرية فى الطفولة ثم البناء النفسى للمدمن . . الخ .

وقد حاول المؤلف فى هذا الكتاب أن يجيب على عدة أسئلة أساسية . . أهمها :

من هو مدمن المخدرات أو متعاطيه ؟ وبعبارة أخرى ما هى سيكلوجية المدمن ، وما هو البناء النفسى الذى تقدم عليه شخصية المدمن ؟

وما هى الذات عند هذا المدمن ، وما هى الصورة التى يرى المدمن ذاته عليها ، وما هى العلاقه بين الذات عند المدمن والموضوع ! وكيف يرى العالم من حوله ، وكيف تبدو هذه العلاقة بين الذات والموضوع فى إنعكاسها ونتائجها على علاقات المدمن المختلفة فى الجنس والزواج والعمل والانتاج ؟

أسئلة أساسية وهامة ، حاول الكاتب أن يرد عليها رداً علمياً وموضوعياً ، فجاء الكتاب ليشكل أهمية خاصة بالنسبة لموضوعه . .

ويقع الكتاب فى ٣٥٠ صفحة من القطع الكبير ونشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب .



ديوان القطط
تأليف : ت . س . اليوت
ترجمة وتقديم : د . صبرى حافظ

لقد استطاع اليوت فى هذا الديوان أن يخلد بعض النماذج القططية الشائعة ، وأن يرسم لنا من خلال ملامح الشخصية الخارجيةوتصرفاتها أعماق كل نمط ودلالاته القيمية ، والاجتماعية ، والفلسفية ، دون أن يتخلى عن بساطته ، أو عن روح المرح ، والدعابة التى تشيع فى الديوان بأكمله .

ويمزج إليوت - كما يقول المترجم - فى هذا الديوان بين الخيال البصرى ، والولع بتفاصيل الصورة المرئية ، وما يسميه بالخيال السمعى ، الذى يعيد بعث طاقات الكلمة النغمية ، ويغوص وراء تواريخها القديمة مازجاً القديم بالحديث ، والذهنى بالحسى ، والعقلى بالانفعالى فى خليط جديد وعارٍ من الغرابة معاً .

فوراء نمط القطة العجوز جومبى ، باسترخائها على السلم ، وتسللها ليلا إلى البدروم ، وتمطيها فى الشمس ، أو بجوار المدفأة ، واهتمامها المألوف بتربية الفئران ، وتدريب الصراصير ، تتعرف على فكرة النظام وفكرة العمل الدءوب المستمر ، والوعى المرهف بأداء الواجب ، والاضطلاع بالمسئولية .

ويقع الكتاب فى ١٠٥ صفحة من القطع الكبير نشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب .



من الفن المصرى القديم





من الفن المصرى القديم